



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

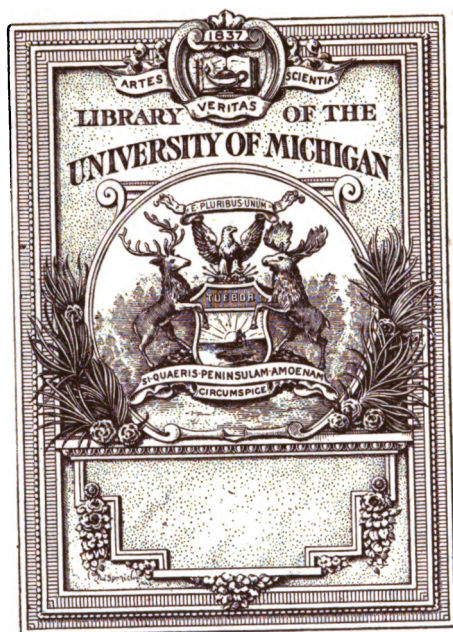
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



830.9

.D49

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lön

11. Bändchen

C. Ferd. Meyer

Jürg Jenatsch

Eine Bündnergeschichte . . .

Don

Prof. Dr. Julius Sahr

Gothisch a. E.



Leipzig und Berlin

Druck und Verlag von B. G. Teubner

1904

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

I. Gliederung und Aufbau des Romans. Die Handlung.

Unter den Werken des schweizerischen Dichters Conrad Ferdinand Meyer (1825—1898) nimmt der Prosaroman „Jürg Jenatsch“ eine hervorragende Stellung ein. Ihm gehen zwei kleinere Gedichtsammlungen, ferner die Versdichtungen „Huttens letzte Tage“ und „Engelberg“, sowie die Prosanovelle „Das Amulett“ voraus. Aber der Jenatsch ist das erste Werk, in dem Talent und Eigenart des Dichters sich voll ausleben, der erste große Stoff, an dem sie sich bewähren konnten. Daß er mit diesem Werke sogleich die Höhe der Kunstvollendung erreichte, ist eine wunderbare aber unbestreitbare Tatsache.

Noch einiges erhöht die Bedeutung des „Jürg Jenatsch“: In diesem Buche haben wir des Dichters umfanglichstes Werk und seinen einzigen Roman vor uns, ferner dasjenige seiner großen Werke, das fast ausschließlich auf heimatlichem Boden spielt und von Haus aus auch so geplant war. Der Roman verdient in jeder Hinsicht den besten Vertretern der „Heimatkunst“ beigezählt zu werden. Endlich spielt keine unter seinen übrigen Dichtungen in der langen Entwicklung Meyers eine so wichtige Rolle, wie diese „Bündnergeschichte“; keine hat ihn innerlich so viele Jahre beschäftigt. Im „Jürg Jenatsch“ ist zugleich viel Persönliches aus des Dichters Leben und Erfahrungen niedergelegt, vor allem viel aus seinen italienischen Reisen und seiner Bekanntschaft mit dem toskanischen Patrioten Baron Ricasoli. Unverkennbar ragt aber auch die große Zeit von 1870, die Deutschland einigte, noch in den Jenatsch hinein. Von dem Zug jener Zeit beschwingt, schrieb Meyer den Roman in den Jahren 1872 und 1873. In der zweiten Jahres-

hälfte 1874 erschien er in einer Zeitschrift, 1876 zuerst als Buch. Die zweite Auflage weist keine große Zahl von Veränderungen auf, aber eine wesentliche Verbesserung: das jetzige 12. Kapitel des III. Buches wurde hier neu eingefügt.

Auch nachdem der „Jürg Jenatsch“ seine endgültige Gestalt erhalten, hat der Stoff das Sinnen und Dichten C. F. Meyers nicht ruhen lassen: die humoristische Prosanovelle „Der Schuß von der Kanzel“ (1883) z. B. ist eine aus dem Jenatsch-Stoff abgeleitete Dichtung insofern, als sie einen Vorfall aus dem späteren Leben des im „Jenatsch“ vorkommenden Locotenenten Wertmüller schildert. Der General Wertmüller ist die Hauptperson darin.

Äußerst lehrreich ist das Verhältnis des Romans zur Geschichte. Hier genüge die Bemerkung, daß der Dichter die geschichtliche Überlieferung einschneidend umändern, verschieben, zusammenrücken, sehr vieles ausschneiden, anderseits wieder durch Erfindung einer Reihe wichtiger Gestalten ergänzen mußte, ehe der Stoff sich für künstlerische Zwecke brauchbar erwies. Das Studium des geschichtlichen Jenatsch beweist, daß — im Gegensatz zu der Annahme der meisten bisherigen Urteile über den Roman — die Schönheiten der Dichtung nicht dem Stoffe, sondern dem Dichter zuzuschreiben sind. Erst durch das, was der Dichter aus dem Stoff gemacht hat, ist Meyers „Jürg Jenatsch“ das Kunstwerk geworden, das wir in ihm besitzen. Dies Verhältnis zwischen Dichtung und Geschichte deutet C. F. Meyer in dem kurzen Vorwort an, das er für die Buchausgabe entwarf, das aber leider beim Druck weglieb:*)

„Was ich dir, geneigter Leser, auf diesen Blättern erzähle, nimm es nicht für historische Wahrheit im strengen Sinne des Wortes! Ich habe es gewagt, das Verwickelte zu vereinfachen, ja bisweilen, in unwichtigen Fällen, von den Aufzeichnungen der Chronisten abzuweichen, um für mein Bild feste Umrisse und einheitliche Beleuchtung zu gewinnen.“

*) Siehe Adolf Fren, C. F. Meyer. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart. 8°. 1900. S. 268.

Der „Jürg Jenatsch“ Meyers verrät schon in seinem äußeren Aufbau ein seltenes Ebenmaß. Der Roman besteht aus drei Büchern: I. Die Reise des Herrn Waser, II. Lucretia, III. Der gute Herzog. Buch I und II, an Umfang einander ziemlich gleich, bilden gerade die erste Hälfte des Ganzen, Buch III die zweite Hälfte. Schauplatz der Handlung in Buch I und III ist der Hauptsache nach Bünden; jedoch spielt jede Handlung dieser beiden Bücher sich anderswo ab. Außerdem führen uns diese zwei Bücher vorübergehend in die wichtigste Nachbarschaft Bündens, Buch I nach Zürich, Buch III nach Mailand. Da Buch II ganz in Venedig spielt, so wird der gesamte Schauplatz des Romans geographisch durch die Namen Zürich, Bünden, Mailand, Venedig umschrieben. Was in Frankreich, Deutschland, Österreich vor sich geht, wird erzählt, soweit es die Handlung im Jenatsch berührt.

Gehen Buch I und II ihrer Ausdehnung nach, I und III ihrem Schauplatze nach zusammen, so gehören wiederum II und III nach Zeit und Inhalt zueinander, so daß, abgesehen von der Einheit, die ohnehin durch das ganze Werk geht, auch die einzelnen Bücher unter sich eng verknüpft sind. Obwohl Buch III so groß ist wie I und II zusammen, so stört dies doch das Gleichmaß keineswegs, denn auch diese zweite Romanhälfte ist ähnlich gegliedert wie die erste. Haben nämlich Buch I und II je sieben Kapitel, so hat Buch III deren fünfzehn, von denen Kapitel 1—7 Jenatsch an der Seite Rohans behandeln, Kapitel 8—14 dagegen Jenatsch nach seiner Trennung vom Herzog, im letzten Kapitel des Romans führt uns der Dichter beider Tod vor.

Daß der Dichter die zweite Hälfte des Romans zu einem Buche zusammengefaßt, mit andern Worten, daß er den Teil, der sich auf das Verhältnis Jenatsch-Rohan bezieht, so ausführlich behandelt hat, ist sowohl durch den geschichtlichen Stoff, wie künstlerisch vollständig gerechtfertigt: hier liegt in der Tat der Schwerpunkt der ganzen Geschichte. Künstlerische Einheit war nur dadurch zu erzielen, daß der Dichter das Verhältnis zwischen Rohan und Jenatsch einerseits zeitlich zurück-

strahlen ließ bis ins II. und sogar ins I. Buch hinein — und anderseits hinausstrahlen bis ans Ende der Dichtung. Auch einen sittlich befriedigenden Abschluß des Ganzen hätte er sonst nicht gefunden.

Nicht minder lehrreich ist der Einblick in die zeitliche Gliederung des Romans. Die Jahre 1620—1639 umgrenzen die in der Dichtung vorgesehene Handlung; die Vorgeschichte greift selbstverständlich in die früheren Verhältnisse Bündens zurück und in Jenatschs Kinderzeit. Doch konnte es dem Verfasser nicht beikommen, die ganzen neunzehn Jahre gleichmäßig zu behandeln. Auch zeitlich mußte das Schwergewicht in dem Verhältnisse Rohan-Jenatsch liegen. Das drängte, wie auf das inhaltliche, so auf das zeitliche Aneinanderrücken von Buch II und III: zwischen beiden liegen nur einige Monate, und beide Bücher zusammen umschließen die Zeit von Anfang 1635 bis Anfang 1639. Aber der Dichter konnte das ganze Werk unmöglich damit beginnen, daß Jenatsch in die Dienste Rohans eintrat. Ohne Kenntnis der vorhergehenden Wirren, ohne daß wir erfahren, wie Verhältnisse und Personen bis zu dem Punkte der Entwicklung gelangten, auf dem wir sie bei Beginn von Buch II finden, ist ein Verständnis der Zeit von 1635—1639 unmöglich. Aus diesem Grunde geht als ziemlich umfangreiche Exposition des ganzen Romans Buch I voraus. Mit Recht führt uns aber der Dichter in Buch I in eine weit zurückliegende Zeit, nämlich in die Jahre 1620—1622: Kein anderer Vorgang der Bündner Wirren vermag eine so klare Einsicht in die Zeitverhältnisse und Charaktere zu gewähren, als der Zusammenprall der Parteien, wie er 1620 und 1621 durch die Feindschaft Pompejus Planta-Jenatsch stattfand — ein Zusammenprall, dessen tragische Folgen doch erst in Jenatschs Tode 1639 zum Abschluß kommen. So weit also auch Anfang und Ende des Romans zeitlich auseinanderliegen, sie stehen in nahem ursächlichen Zusammenhange. Der tiefe zeitliche Einschnitt zwischen Buch I und II — ein Zeitraum von dreizehn Jahren — besagt also nichts gegen die künstlerische Geschlossenheit der Dichtung; er ermöglicht aber einen andern selten anzutreffenden Vorzug: die straffe Kom-

position, die Gedrängtheit; denn mit diesen dreizehn Jahren schieb eine Menge entbehrlichen Geschichtsstoffes aus dem Romane aus.

* * *

Buch I dient der Exposition des Romans; es macht uns mit alledem bekannt, was zum Verständniß der Handlung nötig erscheint, als da sind: Zeit, Ort, Personen, religiös-politische Verhältnisse Bündens, Weltlage, endlich Vorgeschiede. Es ist aber zu beachten, daß dies alles keineswegs ausschließlich in erzählender Form, sondern zum großen Teil in Gestalt einer sorgfältig vorbereiteten und padenden Handlung, des Veltliner Protestantismordes, gegeben wird. Mit ihm erklimmt am Schluß des sechsten Kapitels das I. Buch eine Art dramatischen Höhepunktes und eilt dann rasch seinem Ende zu.

In ansprechender Weise weiht uns die Reise des Herrn Waser in alles Wissenswerte ein. Waser ist die maßvollste aller auftretenden Persönlichkeiten. Er geleitet den Leser durch den ganzen Roman; zwar finden wir ihn kaum einmal als treibende Kraft, aber stets als verständnisvollen Zuschauer. In sämtlichen Büchern des Romans ist er an einem Höhe- oder Wendepunkt der Handlung gegenwärtig. Mit seiner sympathischen, klaren Männlichkeit steht er in den schwer zu beurteilenden Verhältnissen dem Leser gleichsam orientierend zur Seite. Ferner ist noch eines wichtig: obwohl dem Jenatsch aufrichtig befreundet und innig zugetan, hat er doch zu allen Parteien eine persönliche, nahe aber unabhängige und Achtung heischende Stellung, gegenüber Herrn Pompejus so gut wie dem gewalttätigen Jenatsch, dem weltverachtenden Grimani wie dem edlen Herzog. Waser kennt fast alle im Romane vorkommenden Menschen und steht mit ihnen in Verbindung. Kraft seiner Stellung in Zürich strömen daher ihm in seiner Staatskanzlei die Nachrichten von allem zu, was sich in dem Romane sozusagen hinter den Kulissen abspielt; er vermag uns daher am besten auf dem laufenden zu erhalten.

Es ist im ersten Kapitel der Mittag eines heißen Hochsommertages — wie wir dem Dichter nachrechnen können, der

16. Juli 1620 — wo wir Herrn Amtschreiber Heinrich Waser aus Zürich auf einer Ferienreise im Herzen Bündens finden, im Begriff, den Julierpaß, dessen zwei augusteische Römersäulen er eben skizziert, zu überschreiten. Er trifft hier eine kleine Reisegesellschaft, Herrn Pompejus Planta mit seinem etwa 15 jährigen Töchterlein Lucretia und dem alten härbeißigen Lukas. Sie sind auf dem Wege nach Italien, wo der Ritter das junge Fräulein in ein Kloster — wir erfahren S. 145*), daß es Monza ist — in Sicherheit bringen will, denn er, das Haupt der katholischen Partei, ist durch das Thusner Strafgericht geächtet und für vogelfrei erklärt, sein festes Schloß Riedberg im Domleschg versiegelt. Über dieses Strafgericht und seine verruchten Häupter, die protestantischen Prädikanten, vor allem den leidenschaftlichen Jenatsch ergießt sich die Schale seines Zornes und Hasses. Vergebens versucht Waser als Vertreter des protestantischen Zürich für die verbündeten Grisonen und den befreundeten Jenatsch ein Wort einzulegen. Der wild aufbrausende Herr Pompejus läßt ihn gar nicht aufkommen. So erhalten wir neben der Kenntnis von Ort und Zeit Einblick in die gespannten Bündner Parteiverhältnisse. Zugleich hebt die Charakteristik der Personen: Jenatsch, Pompejus, Lucretia, Waser, Lukas deutlich an. Die Heftigkeit Plantas weist auf kommendes Unheil. Das Ahnen des kaum der Kindheit entwachsenen aber klugen Mädchens, das scharfsinnig die Gefahr für den heimlich geliebten Jürg empfindet und ihn warnen möchte, bestätigt dies.

Das zweite Kapitel ist dem wichtigsten Teil der Vorgeschichte gewidmet. Sehr schicklich knüpft der Dichter an: Waser durchdenkt das Erlebte. Der haßerfüllte Grimm Plantas, die Warnung des Fräuleins machen ihn besorgt um seinen Freund. Nicht immer war Herr Pompejus dem Jenatsch so zornmütig gesinnt, im Gegenteil! Und vor Wasers Erinnerung steht der köstliche Vorgang, der sich vor fünf Jahren, 1615, im Unterrichte des Herrn Magister Semler beim Studium des

*) Ich benutze die 31. Auflage, Leipzig, 8°. 1899.

Homer zu Zürich — es war, wie uns S. 84 mitgeteilt wird, im Carolinum — abspielte, wo die kleine Lucretia ihrem Jugendfreund und Gespielen Jürg das so beliebte an der Luft gedörrte Bindensfleisch gebracht hatte. Darauf hatte Herr Pompejus sein Töchterlein, das ihm in Rapperswil entschlüpft war, bald eingeholt und mit ihr beim Herrn Magister auf dessen Bitte die Mittagssuppe eingenommen. Waser hatte das alles mit angesehen. Dorthin ward Jürg, dem Planta wohlwollte, gerufen und hatte mit einer Keckheit, gegen die selbst der Ritter machtlos gewesen war, der Lucretia als Gegengabe ein Silberbecherlein gereicht, das er von Waser, dem er das Leben gerettet, erhalten hatte. Darauf hatten sie aus dem Becher getrunken, und nachdem Jenatsch heim und Lucretia in den Garten geschickt war, hatte Herr Pompejus dem Magister vertraulich allerhand über Jürgs Knabenzeit berichtet, über den kindlichen Verkehr zwischen Jürg, dem Sohne des benachbarten Schanzer Pfarrers, und Lucretia, sowie deren nichtsnutzigen Vetter Rudolf, gegen dessen Tüde sie sich den Jürg als Beschützer erwählte. Auch dies absichtlich italienisch geführte Gespräch hatte der junge Waser belauscht.

Man beachte: auch die Vorgesichte gibt der Dichter nicht einfach erzählend und chronologisch — er gibt sie rückwärtsgehend und läßt uns die höchst charakteristischen Züge aus Jenatschs Kinder- und Jugendzeit teils aus dem Munde Wasers, teils aus dem des Herrn Pompejus zukommen, der die guten und bedeutenden Anlagen des Knaben richtig erkannt und die Weltlage, die auf einen großen Krieg hinwies, schon damals zutreffend beurteilt hatte. Zugleich aber dient diese ganze Szene ausgezeichnet der Charakteristik des Pompejus Planta selbst, der bei aller Verbtheit, allem aufbrausenden Wesen doch eine gewisse Gutmütigkeit, Offenheit, einen vorurteilsfreien Blick und großes Wohlwollen für Jürg, allerdings auch Feindschaft gegen den Protestantismus an den Tag legte. Er wie der jugendliche Jenatsch treten uns schon hier menschlich nahe und der haßerfüllte Zusammenstoß beider 1620—1621 erscheint uns demnach als ein tragisches Verhängnis.

Beide Kapitel geben von Meyers Art und Kunst des Exponierens einen guten Begriff. Begnügen wir uns daher damit, anzudeuten, wie er sich dieser Aufgabe weiter entledigt.

Nachdem Kapitel 1 das unumgänglich Nötige aus der Gegenwart, Kapitel 2 das aus der Vergangenheit beigebracht hat, trennt der Dichter beide Teile der Exposition ferner nicht mehr, sondern verwebt Zeit, Ort, Verhältnisse, Weltlage und Vorgesichte unter sich und mit der beginnenden Handlung des Romans selbst zu einem kunstvollen Ganzen. Er steigert das alles in zunehmender Lebendigkeit bis zum Beginn des Veltliner Protestantenmordes am Ende des 6. Kapitels. Die weiteren Ereignisse gibt er knapp und berichtend im 7. Kapitel.

Für die Vorgesichte wichtig sind noch folgende Stellen: S. 43 ff., 50 ff. legt Jenatsch seinem Freunde Waser die politisch-religiösen Zustände Bündens und die Weltlage dar und offenbart dabei seinen großen staatsmännischen Blick. S. 57 berichtet er auf Wasers Befragen über sein Leben zwischen den Universitätsjahren und seiner Heirat mit Lucia. S. 64 entwickelt er vor Rohan die Gliederung Bündens und die militärische Wichtigkeit der Pässe mit einem Scharffinn, der dem erfahrenen Feldherrn auffällt. S. 65 vernehmen wir aus Wasers Munde die Vorgesichte Rohans und finden den künftigen Zwiespalt seiner Stellung (Buch III!) angedeutet. S. 71 lernen wir in dem Präbikanten Lorenz Sausch noch einen Schulkameraden Jenatschs und Wasers aus der Züricher Zeit kennen. Einzelne Splitter der Vorgesichte finden wir sogar im II., ja noch im III. Buche, so S. 106, 126, 193, 210, 232, 240.

Zeitlich ist zu bemerken, daß Kapitel 1—6, soweit sie nicht der Vorgesichte gewidmet sind, die Ereignisse vom 16. Juli mittags bis zum 18. Juli 1620 nachts schildern, Wasers Reise: Julier—Maloja—Murettopaf—Berbenn; von nun an mit Jenatsch: Ardenn—Suentes—Comersee—Morbegno bis zum jähen Ende des Aufenthalts in Berbenn. Das 7. Kapitel setzt fünf Tage später ein und zeigt uns den letzten Teil der Heimreise Wasers. Hier vernehmen wir die Wirkung des Veltliner Protestantenmordes auf das Volksgemüt außerhalb

Bündens. Zugleich wird hier die letzte wichtige Person des Romans eingeführt, der Junter Wertmüller vom Wampispach als zehnjähriger zappliger Knabe. Die nächtliche Flucht der Prädicanten mit der toten Lucia und mit Waser von Berbenn über die Berge wird als Erinnerung Wasers, der das Erlebte durchdenkt, nachgeholt. Das Ende des 7. Kapitels führt uns in raschem Fluge durch die Zeit vom 24. Juli 1620 bis zum Februar 1622. Diese Begebenheiten, die sich weder vor den Augen des Lesers abspielen noch als erzähltes Erlebnis Wasers erscheinen, werden uns als die bei Waser zusammenströmenden Nachrichten übermittelt. Am Schlusse des I. Buches dagegen erleben wir Jenatschs Auftauchen in Zürich als eines Landflüchtigen und Geächteten, der in Deutschland unter Mansfeld sechten will, wieder selbst.

Überblicken wir das ganze I. Buch, so fällt uns auf, wie fest schon hier die Einzelheiten der Exposition und der Handlung in das Ganze eingefügt sind. Nicht nur, daß wir alle ausschlaggebenden Personen des Romans bereits kennen lernen, auch in der Art und Reihenfolge, wie dies geschieht, liegt eine wohlbedachte Absicht. So ist Pompejus Planta, der schon im I. Buch seine Rolle ausspielt, der erste, Rohan, der erst im II. und III. Buche wesentlich eingreift, der letzte Hauptcharakter, der uns entgentritt. Ebenso ist es ein feiner Zug, daß der noch knabenhafte Wertmüller nur mit Waser, nicht aber schon mit Jenatsch zusammengeführt wird. Unter den Personen der Jenatsch-Gruppe sei noch Lorenz Fausch genannt, eine ebenfalls durch den ganzen Roman hindurchgeführte Gestalt. Pater Pantraz geht zwischen der katholischen und protestantischen Gruppe hin und her und leistet wie im I. so im III. Buche wichtige Dienste. Wie alle Gestalten nun aber nicht etwa nur nebeneinander hergehen, sondern unter sich mannigfach, oft gleichsam wie zu einem Netze verknüpft sind, mag das Beispiel einer völlig nebensächlichen Figur zeigen, des fanatischen, halb blödsinnigen Agostino — in jener Gegend (vgl. S. 50) sind Kretins keine Seltenheit. Agostino führt Waser ins Deltlin hinab; er ist der Bote der Mutter des Blasius Alexander und

der Bruder und Mörder der Lucia; für diesen Mord büßt er durch die Hand Blasius Alexanders mit dem Tode. Der Vorabend des Veltliner Mordes ist überhaupt für alles Folgende bedeutungsvoll: durch Rohans Worte bestärkt, entsagt Jenatsch schon hier zur Freude seiner Lucia dem geistlichen Berufe und erwählt den des Soldaten. Fausch gibt ihm zu seinem „Tauf-tage als Ritter Georg“ die Hälfte seiner Erbschaft; unmittelbar darauf wird Jenatsch durch Lucias Tod für die Liebe zu Lucretia frei. Dies alles deutet in die Zukunft: so greift Rohan unwissentlich hier bereits entscheidend in Jürgs Geschick ein; die Erbschaft und der „Ritter Georg“ kehren im II. Buche beziehungsreich und wichtig wieder, die Entwicklung des Verhältnisses Jenatsch-Lucretia ist eine der Hauptaufgaben des Romans. An solch feinen Beziehungen herüber und hinüber ist der Roman reich. Je häufiger man ihn liest, desto mehr entdeckt man; da ist in der Tat nichts belanglos oder willkürlich, auch der nebenächlichste Zug nicht, und es gewährt einen eignen Reiz, all diese kleinen, das Ganze außerordentlich belebenden Schönheiten aufzuspüren.

* * *

In welch andre Welt führt uns das II. Buch!

Es ist nicht mehr die ernste Gebirgswelt Bündens; es ist das heitere Venedig, „die alte Kunstgröße und der süße Himmel Italiens“*), unter deren Zauber wir hier stehen. Auch die Menschen sind andre: aus dem Prädikanten Fausch ist in Venedig ein behäbiger Pastetenbäcker und Schenkwirt geworden. Lucretia ist zu ernster Weiblichkeit und reifer Schönheit erwachsen; aus Jenatsch ein kriegstüchtiger und bewährter Hauptmann geworden, aus dem zappligen Junter Wertmüller ein fester, den Widerspruch über alles liebender, aber tüchtiger Locotenent. Vor allem aber führt uns das II. Buch ein in Charakter und Denkart zweier Männer, die bald um den Besitz Jenatschs

*) Worte Meyers: „Mein Erstling 'Huttens letzte Tage'“, siehe K. E. Franzos, Die Geschichte des Erstlingswerks. Leipzig. 8°. (1894). S. 24.

streiten sollten. Es sind zwei entgegengesetzte Welt- und Lebensanschauungen, die sich in Grimani, der Verkörperung venetianischer Staatsklugheit, und dem Herzoge Heinrich Rohan, dem makellosen Ehrenmann und Calvinisten, gegenüberstehen. Wer von beiden wird in diesem Wettbewerbe um das Leben Jenatschs siegen? Wer mit seinem Urtheil über den räthselvollen Bündner schließlich recht behalten? Das sind Fragen, deren erste im II. und deren zweite im III. Buche beantwortet wird. Und an alledem hängt fortan Bündens Geschick, Bündens Freiheit: von Jenatschs Person ist sie von nun an untrennbar. Der Anschluß der Katholiken an Oesterreich-Spanien (I. Buch) hatte dem Lande nur Fluch und Sklaverei gebracht; wird der Anschluß an Frankreich Bünden zum Segen ausschlagen? Darum dreht sich von diesem Augenblick an alles. In einem engen Kreise von Personen, die durch Stellung, Charakter und Geist hervorrangen, gehen die Konflikte vor sich, wenig geräuschvoll und im verschwiegene Hause; auch die Künste der Diplomaten spielen mit herein.

Ziel der Handlung ist die von Jenatsch leidenschaftlich erstrebte Vereinigung mit Rohan — Hemmung: der Versuch Grimanis, diese Verbindung zu hindern und Jenatsch zu beseitigen. Daneben tritt das Verhältniß Jenatsch-Lucretia in den Vordergrund; es verwickelt sich. In Lucretias Seele ringen von nun an Liebe und Haß um die Obmacht, denn Lucretia erfährt, daß der heißgeliebte Jürg, den sie zum Rächer für ihren ermordeten Vater aufrufen wollte, selbst der Mörder ist. Aus dem Zwist der Pflichten und Gefühle, der hieraus entsteht, löst sie erst das Schlußkapitel des III. Buches.

Entsprechend der zwiefachen Aufgabe, die der Dichter sich stellt, erhebt sich die Handlung des II. Buches zu zwei nahe aneinanderliegenden Höhepunkten, gleichsam einem Doppelgipfel: der Szene mit Lucretia und der Gefangennahme Jenatschs, beide im 5. Kapitel. Die Lösung Jenatschs aus letzterer bedarf der Vorbereitung durch das 6. Kapitel, ehe sie im 7. vor sich geht. Lucretia und Jenatsch werden dann erst im III. Buche wieder zusammengeführt.

In beiden Konflikten, dem Wettstreit zwischen Grimani und Rohan, wie in den Herzenstämpfen der Lucretia fällt die Entscheidung zugunsten Jenatschs, so daß dieser sich seiner großen Aufgabe, der Befreiung Bündens, im III. Buche widmen kann.

Technisch gesprochen, verteilen sich die sieben Kapitel des II. Buches nahezu gleichmäßig auf Zwischengeschichte, Exposition und Handlung. Die Zwischengeschichte — nicht mit der Vorgeschichte zu verwechseln! — umfaßt alle Begebenheiten, die zwischen dem I. und II. Buche liegen, einen Zeitraum von 13 Jahren. Exposition nenne ich, was innerhalb des II. Buches selbst zur Klarlegung der Vorgänge eben dieses Buches ausgeführt wird, was also nötig ist, ehe die Handlung selbst sich weiterspinnen kann. Zwischengeschichte und Exposition beanspruchen die Kapitel 1, 2, 4 und 6; die Handlung die übrigen: 3, 5 und 7.

Das II. Buch widelt sich äußerst rasch, nämlich binnen 36 Stunden, ab. Was in Kapitel 1—5 vor sich geht, geschieht alles an dem nämlichen Tage, Anfang 1636, und zwar Kapitel 1—3 am Vormittag, Kapitel 4 in der Zeit von Mittag bis Abend, Kapitel 5 am Abend des ersten, dagegen Kapitel 6 und 7 am Vormittag des zweiten Tages. Gegen die Mittagszeit dieses Tages ist alles gelöst, Jenatsch befreit und in des Herzogs Diensten.

Wie kommen alle Beteiligten in Venedig zusammen? Darüber belehren uns hauptsächlich die Gespräche zwischen Sausch und Wertmüller, sowie Sausch und Jenatsch (Kapitel 1 und 2), der Brief, den Wertmüller im Gespräche mit Jenatsch — hier begegnen diese sich zuerst! — mitteilt (4. Kapitel), endlich Lucretias Bericht (5. Kapitel). Eine neue Persönlichkeit ist Grimani, der bisher nicht erwähnt wurde. Wir haben ihn uns zu denken als früheren venetianischen Gesandten in Bünden und am Hofe Jakobs I. in London. Von Bünden her kennt und haßt er Jenatsch; von Zürich her ist er mit Waser befreundet: er war dort sein Gast, wie hier Waser der seine ist. Grimani ist zum Provveditore, also zum Leiter des Kriegswesens aufgestiegen und Jenatschs direkter Vorgesetzter geworden. Denn nach

seinem Dienste in Deutschland (vgl. Kapitel 4) ist Jenatsch in venetianische Kriegsdienste getreten (Kapitel 2). Seine Hoffnung, hier dem Befreiungswerk seiner Heimat, das er nie aus den Augen verloren, näher zu sein, hat ihn nicht betrogen, denn der Herzog Heinrich Rohan weilt in Venedig, um die von Richelieu nunmehr beschlossene Bündener Heerfahrt vorzubereiten. Seit drei Monaten steht Jenatsch mit ihm in gelehrtem militärischen Briefwechsel und brennt vor Begierde, aus dem Dienst Venedigs in den Rohans überzutreten; in einem Monat läuft seine Verpflichtung gegen Venedig ab. Zum Zwecke von Verhandlungen mit Rohan und Grimani weilt auch Waser in Venedig als Vertreter der Frankreich wie Venedig befreundeten Republik Zürich. Lucretia endlich, die nach ihres Vaters Ermordung Kloster Monza verlassen und in Mailand unter dem Schutze ihres Oheims — Rudolf Plantas Vater — und des Gubernatore Serbelloni gelebt hat, wird durch einen Vorfall, den sie bittet (5. Kapitel) dem Herzog Rohan verschweigen zu dürfen, den wir aber schon durch Wertmüller (4. Kapitel) erfahren haben, veranlaßt, Mailand zu verlassen. Sie wendet sich nach Venedig, um von Rohan einen Freibrief zur Rückkehr in ihre Heimat zu erlangen, wo sie die Herausgabe des Familiengutes Riedberg betreiben will.

In seinem Bestreben, Jenatschs Vereinigung mit Rohan zu hintertreiben und den verhassten Bündner überhaupt verschwinden zu lassen, kommt dem Grimani ein merkwürdiger Zufall zu Hilfe, das Duell Ruinell-Jenatsch, welches sich unmittelbar vor Beginn des II. Buches zugetragen hat. Dieser in den Verlauf des Buches tief eingreifenden Angelegenheit hat der Dichter die sorgfältigste Behandlung angedeihen lassen. Das Duell stellt Jenatschs Zukunft eine Zeitlang ernstlich in Frage und hält uns durch das ganze Buch hindurch in lebhafter Spannung. Wir erfahren zunächst (2. Kapitel) den Verlauf des Duells aus Jenatschs Munde, der ihn Sausch berichtet. Da Ruinell Jenatschs Vorgesetzter war, sein Oberst, ist Jenatsch durch die Tötung Ruinells nach venetianischem Gesetz dem Tode verfallen. Dann kehrt die Sache in dem wichtigen

6. Kapitel im Gespräch zwischen Grimani und Waser wieder, endlich nochmals im 7. Kapitel, wo beide den Fall Rohan vortragen. Auf großen Umwegen erst erreicht Waser im 6. Kapitel die Besprechung dieser Angelegenheit mit Grimani, die ihm als die seines Freundes sehr am Herzen liegt. Hier wird uns nun das Duell vorgeführt in der Beleuchtung zweier Augenzeugen, aus denen Waser seine den Tatsachen vollkommen entsprechende Auffassung sich bildet, endlich aber in der künstlichen, heimtückischen Deutung Grimanis, einem Meisterstück raffiniert-jesuitischer Auseinandersetzung, die dem ehrlichen Waser geradezu Grauen einflößt. Es ist kein Zweifel, daß der Dichter mit dieser durch und durch unsittlichen Auffassung der Sache durch Grimani die damals bei allem äußeren Glanze innerlich schon morsche Republik Venedig kennzeichnen wollte. Deshalb durfte auch Grimani dem edlen Herzog gegenüber nicht recht behalten und Jenatsch mußte den Händen des Provveditore entwunden werden. Mit seiner Menschenkenntnis leitet aber der Dichter die für Jenatsch glückliche Lösung nicht einzig und allein daraus ab, daß Grimanis Auslegung des Duells Ruinell-Jenatsch im Grunde unsittlich ist. Was den Herzog mit zur schnellen, energischen Entscheidung, Jenatsch für sich zu verlangen, drängt, ist die unzarte Berührung des wunden Punktes in Rohans Stellung zu Richelieu — eine Taktlosigkeit von seiten Grimanis, gegen die sich Rohan sehr empfindlich zeigt. Freilich hatte damit der durch Haß gesärfte Blick des pessimistischen Grimani eine Wahrheit erkannt, an der Rohan noch zugrunde gehen sollte. Tatsache ist es, daß, wie das III. Buch beweist, Grimanis Urteil sowohl über Jenatschs schlimme Seiten, wie über Rohans Stellung zur französischen Regierung sich als zutreffend erwies.

*

*

*

So treten wir denn wohl vorbereitet an die entscheidende zweite Romanhälfte heran, das III. Buch „Der gute Herzog“. Es setzt einige Monate nach dem Schluß des II. ein, Sommer 1635 und endet Februar 1639. Die inhaltliche Gliederung

dieses Buches war schon S. 5 berührt; vom technisch-künstlerischen Gesichtspunkte aus haben wir hier drei große Abschnitte in der Handlung zu unterscheiden, nämlich:

1. in Kapitel 3—6: Zuspitzung des Verhältnisses Rohan-Jenatsch bis zum Gedanken des Verrats bei letzterem, Thufis, Oktober 1636; die vier Kapitel spielen an einem Tage;

2. in Kapitel 8—10: Ausführung des Verrats und erzwungener Abzug der Franzosen aus Bünden, Chur, vom 19. März 1637 bis zum 5. Mai 1637;

3. in Kapitel 13—15: Schlußdrama, Jenatschs und Rohans Tod in Beziehung zueinander nebst den unmittelbar vorhergehenden Umständen. Mit Ausnahme einiger Seiten vom 13. Kapitel spielt sich wiederum alles an einem Tage ab, im Februar 1639 zu Chur. Der Tod Rohans bei Rheinfelden, als unmittelbar vorhergehend gedacht, wird kurz vor Jenatschs Ermordung bekannt.

Vor und zwischen diese Gruppen fügen sich die übrigen Kapitel überleitend und vorbereitend ein. Kapitel 1 füllt die Zeit zwischen Buch II und III aus; es bringt Jenatsch und Lucretia, die II, 5 feindlich auseinandergegangen waren, wieder zusammen, was für den Fortgang der Handlung unerlässlich ist. Kapitel 2 ermöglicht die in Kapitel 3—6 entwickelte erste Haupthandlung: im Veltliner Feldzuge und bei der Annahme der Thusner Artitel durch die Bündner wird Jenatsch Rohans rechte Hand und gewinnt zugleich eine unbeschränkte Macht über sein Volk. Ohne beides sind die Vorgänge der ersten großen Gruppe unmöglich. Die Ereignisse von Kapitel 7 und Kapitel 11 laufen parallel und sind gleichzeitig zu denken: Winter 1636 auf 1637. Das erstere schildert, wie Jenatsch in Chur das Netz um Rohan immer enger zusammenzieht, Kapitel 11, wie Lucretia zur selben Zeit in Mailand für Jenatsch mit Serbelloni verhandelt, um die Mitwirkung Oesterreich-Spaniens bei der zweiten Haupthandlung, der Gefangennahme Rohans und dem Abzug der Franzosen, zu sichern. Denn dieser letztere wäre natürlich nicht erfolgt, wenn das im

Veltlin zurückgebliebene Heer Rohans nicht im Süden und Osten durch feindliche Übermacht bedroht worden wäre. So wird Lucretias Geschick unlöslich mit dem Jürgs verknüpft; sie nimmt, hochherzig patriotisch gesinnt, tätigen Anteil an der Befreiung ihres Vaterlandes, aber sie trägt dafür auch einen Teil des Fluchs, der auf Jenatsch fällt, indem sie sich als Mitschuldige am Verrat des Herzogs Rohan fühlt. Nicht minder unentbehrlich ist Kapitel 12 für den Schluß. Um die Früchte des Verrats an Rohan zu ernten, das heißt, dem schwergeprüften Bündner Lande dauernd Freiheit und Frieden zu sichern, muß Jenatsch noch in eigener Person mit dem Vertreter Oesterreich-Spaniens, dem Gubernatore Serbelloni, verhandeln. Er ist auf schwierige Kämpfe mit dem verschlagenen Diplomaten gefaßt, deshalb hält er, um sein patriotisches Ziel zu erreichen, sich dazu bereit, im Notfalle einen letzten Trumpf gegen Serbelloni auszuspielen: seinen Übertritt zum Katholizismus. Dieser Glaubenswechsel geht also dem 12. Kapitel (Sommer 1638) unmittelbar voraus. Es kommt, wie Jenatsch vermutet. Die Hartnäckigkeit Serbellonis nötigt Jenatsch, von seinem letzten Mittel Gebrauch zu machen. Seine Befehung, so führt der Bündner aus, sei jenseits der Pyrenäen wie diesseits derselben sehr gut aufgenommen worden, und Frankreich sei zu einem neuen Bündnis mit Bündnen bereit, wenn der Gubernatore nicht nachgebe. Diesem drohe aber dann die Ungnade Seiner Apostolischen Majestät, deren Ohr er Jenatsch, jetzt durch geistliche Vermittlung zu finden wisse: eine Anspielung auf den Beichtvater des Habsburgers. Darauf war Serbelloni nicht gefaßt. Der Leidenschaftlichkeit Jenatschs, die alle Schranken diplomatischer Sitte niederreißt, und seiner Drohung gegenüber, die Jenatsch imstande wäre auszuführen, gibt der geschmeidige Diplomat nach. Bündens Freiheit wird verbrieft und besiegelt — zugleich aber auch Jenatschs Tod! Denn die Schmach eines so brutalen Druckes von seiten dieses verhassten Emporkömmlings vermag der verwöhnte spanische Edelmann nicht zu verwinden; er beschließt bei sich: Jenatsch muß sterben.

So sehen wir kurz vor dem Schlußdrama (Kapitel 13—15) Jenatschs Tod wohl vorbereitet. Nicht nur die Privatrache des Geschlechts Planta, vertreten durch den alten ehrlichen Lucas und den feigen Rudolf, den Jenatsch sich mehr und mehr zum Feinde macht, arbeitet darauf hin, sondern auch spanischer Einfluß. Und was dem Befreier Bündens sonst schützend zur Seite stand, die Liebe seiner Landsleute und Parteigenossen, hat sein unheimlich dämonisches und herrisches Wesen verschmerzt. Schon empfindet man seine Größe als drückend und sehnt sich nach Befreiung von dieser Last; die Zahl seiner Feinde mehrt sich. Jenatsch soll als Opfer einer Verschwörung fallen.

Und doch wäre der Mordplan mißglückt, hätte nicht die Kunde von des edlen Rohan Tode verhängnisvoll eingegriffen. Denn in dem glänzenden Feste, umgeben von den Vertretern der Regierung, wäre Jenatsch den Mordwaffen elender Meuchler kaum zugänglich gewesen. Aber der Schmerz über Rohans, des christlichen Ritters, Ende erstickte die Festesfreude; im Kummer um den Toten vergessen die Thurer des Lebenden und versagen ihrem Befreier sein Freudenfest. Dieser jähe Glückswechsel ergreift uns tief. Auf dem Gipfel seiner Macht schiebt sich Jenatsch plötzlich vereinsamt, verlassen. Der, den er als unbrauchbares Werkzeug schnöde beiseite geworfen hatte, erweist sich im Tode mächtiger als er, der Lebende, der allmächtige Diktator Bündens an seinem höchsten Ehrentage: jenem öffnet sich das Herz des Volkes, diesem verschließt es sich. Welche bittere Lehre für Jenatsch; welche Sühne für den Verrat, welche ausgleichende Gerechtigkeit, die machtvoll über allem Irdischen waltet!

Nur einen Trost hat das liebedürstende Herz des scheinbar Verhärteten, eine verläßt ihn nicht, Lucretia, deren Leben in Liebe und Haß so seltsam an das seine gekettet ward. Dieser eine Trost leuchtet in die düstere Mordszene hinein, denn Liebe ist es doch, was Lucretia die Hand führt, als sie, „wie im traumhaften Entschlusse“ das Mordbeil hebt und das teure Haupt damit trifft. Im Moment höchster Not ist in ihr das

Plantasche Heldenblut erwacht, und Liebe und Sühne zugleich bedeutet der tödliche Schlag (S. 351): „Jürgs Arme sanken, er blickte die hoch vor ihm Stehende mit voller Liebe an, ein düsterer Triumph flog über seine Flügel, dann stürzte er schwer zusammen.“ So rettete sie den Geliebten, den Helden Blindens, „ihren stolzen Aar“ vor den Händen feiger Meuchelmörder.

Als Sühne, als notwendiges Schicksal ward auch sein Tod von allen empfunden, deshalb unterbleibt jede Verfolgung der Mörder.

Überblicken wir das Ganze: wie ein kunstvoller Organismus, von einer hohen Kraft und Weisheit geschaffen, so steht der Roman vor uns. Äußerlich wie innerlich ebenmäßig gebaut und reich gegliedert, ordnet sich in ihm das Ganze wie das Einzelne nach Maß und Ziel. In allem herrscht ein Ineinandergreifen, eine Zweckmäßigkeit, wie wir sie nur in einem Organismus, einem Lebendigen, zu beobachten gewohnt sind. Da ist nichts vertümmert, da versagt nichts, auch nicht das kleinste Zwischenglied. Bis in die äußersten Teile hinein flutet und strömt volles Leben. Das Gesetz aber, nach dem das gesamte Getriebe sich in Gang hält, nach dem die Kräfte und Säfte sich regen, offenbart sich nirgend so rein und klar wie in den Charakteren.

II. Jürg Jenatsch als Charakter.

Der wichtigste Charakter der Dichtung ist natürlich Jürg Jenatsch. Seine redenhafte Gestalt trägt den ganzen Roman. Er ist, so wie er uns hier entgegentritt, durchaus Schöpfung und Eigentum des Dichters. Das lehrt ein Blick auf die Geschichte. Zwar, die einzelnen Taten und Untaten, die wir ihn verrichten sehen, fand der Dichter fast sämtlich in der Geschichte vorgezeichnet; vorgebildet fand er die militärische Bedeutung Jenatschs, vor allem seine überragende Größe als Staatsmann und damit, wie nicht zu verkennen, manchen wichtigen Zug aus seinem kühnen, gewaltsamen, seltsam gemischten Wesen. Georg Jenatsch war tatsächlich der Held und

Befreier Bündens, und wenn wir das zusammenfassende Urteil des Geschichtsschreibers lesen*): ... „daß der bei Lebzeiten wie später noch so maßlos geschmähte und verdächtigte Staatsmann ... sich in Wirklichkeit eben doch große Verdienste um die drei Bünde und damit wenigstens Anspruch auf eine gerechte und unparteiische Würdigung seines einstigen Tuns und Lassens erworben habe ...“, wenn wir lesen: Auch seine Landsleute mußten „nach und nach zu der klaren Erkenntnis kommen, daß der Grundzug von Jenatschs Charakter, ungeachtet aller andern ihm anhaftenden schlimmen Eigenschaften, ein starker, fester und unerschütterlicher Patriotismus gewesen ist, der sich weder in guten noch in bösen Tagen, weder in gewöhnlichen noch in kritischen Momenten verleugnet und bis zuletzt in den mannigfachen Bestrebungen für des Vaterlandes Ehre und Unabhängigkeit betätigt hat“, — so finden wir natürlich alles hier Gesagte Zug um Zug im Roman wieder. Aber damit ist auch die Ähnlichkeit zwischen dem geschichtlichen und dichterischen Jenatsch zu Ende. Der geschichtliche Jenatsch ist uns menschlich nicht faßbar. Obwohl uns sein ganzes Leben erzählt wird, obwohl wir erfahren, daß er verheiratet war und bei seinem Tode sein Weib und sechs Kinder hinterließ, erhalten wir nirgend Gelegenheit, ihm ins Herz zu sehen: wir verstehen ihn nicht; sein Charakter bleibt uns nach wie vor ein Rätsel. Und nicht nur uns! Schon seinen Zeitgenossen ging es nicht anders. Der Dichter hat diese Tatsache fein in sein Werk mit hineinspielen lassen. Die Entwicklung Jenatschs seit dem Verrate an Rohan wird zwar vor den Blicken des Lesers enthüllt, aber fast allen Personen des Romans bleibt sie verschleiert. Nur wir wohnen dem Kampfe in Jenatschs Brust (III, 5) bei; nur wir seinen Besprechungen mit Lucretia (III, 6 und 11); nur wir der Mission Lucretias sowie den Verhandlungen Jenatschs mit Serbelloni (III, 11 und 12). Die im Roman Mitspielenden, selbst Waser, werden vor die vollendeten Tatsachen gestellt,

*) Ernst Haffter, Georg Jenatsch. Ein Beitrag zur Geschichte der Bündner Wirren. I. Band. Davos. 8°. 1894. S. 400.

und diese bleiben ihnen so räthselhaft wie sie in der Geschichte den Mitlebenden mögen gewesen sein. Daher die Schen, das Grauen, der Glaube an teuflische Mächte und Künste, der sich leicht einstellt, wo Außerordentliches sich begibt, das der Durchschnittsmensch nicht zu fassen und zu erklären vermag. Aber uns, dem Leser, mußte der Dichter dies alles klarmachen.

Noch eine zweite Aufgabe stellte die Geschichte dem Dichter: wie im Roman, so überragt in der Geschichte Jenatsch alle an seinem Werke Mitwirkenden um ein bedeutendes. Ja so gewaltig ist in der Geschichte der Abstand zwischen ihm und allen andern, auch den edlen Rohan nicht ausgenommen, daß keine Brücke von den übrigen zu diesem Ausnahmemenschen hinüberführt. Die menschliche Unnahbarkeit Jenatschs war nur zu natürlich! Ein solcher Abstand indessen zwischen dem Helden und seiner Umgebung war für die Dichtung unbrauchbar; das hätte ein Mißverhältnis ergeben, in das Einklang nie zu bringen war; auch technisch war so der Roman unmöglich. Hier mußte des Dichters Phantasie schöpferisch eintreten und eine Reihe von Gestalten ersinnen, die von der Menge der Mitgerissenen bezw. der Gegenspieler zu Jenatsch hinführten, Gestalten, die menschlich wie künstlerisch die in der Geschichte klaffende Lücke ausfüllten. Die wichtigsten dieser Gestalten sind Lucretia und Waser (vgl. S. 7). In hervorragender Weise dienen sie beiden Aufgaben: keine Lücke in der Komposition aufkommen zu lassen und uns den Jenatsch menschlich näher zu bringen, denn beide sind ihm persönlich verbunden.

Dem Jenatsch die Lucretia beizugesellen, war künstlerisch wie menschlich unerläßlich. Künstlerisch, um der alles erdrückenden Wucht der einen Figur ein Gegengewicht zu geben, das ihr halbwegs die Wage zu halten vermag. Sollte die künstlerische Einheit nicht geopfert, das Interesse nicht gespalten werden, so war dies aber nur durch eine weibliche Gegengestalt zu erreichen, und zwar durch eine, die, ohne unselbständig zu sein, in so inniger Beziehung zum Helden stand, daß sich dessen Wesen in ihr abspiegeln konnte. Nur

so geschah der Hauptgestalt kein Abbruch. — Aber auch menschlich war die Gestalt der Lucretia unbedingt nötig. Wie wir sahen, war dem Jenatsch von der männlichen, der bloßen Heldenseite nicht beizukommen, allzuweit trennt er sich in seiner finsternen Größe von allem Hertömmlichen; menschlich war er nur durch die zu fassen, die seinem Herzen nahestehen. Nirgendwo kann man nun den Gewaltigen der Erde so tief in ihr Innerstes blicken, als in ihren Beziehungen zum weiblichen Geschlecht, in der Liebe. Denn hier geben sie, wie alle Menschen, sich, wie sie wirklich sind; hier fällt auch der letzte Schleier von ihrem Wesen.

Was den Jenatsch des Romans betrifft, so spricht seine Liebe zu Lucretia stark für ihn. Die Partien, die von beider Liebe handeln, gehören nicht nur zu den schönsten Teilen der Dichtung, sondern diese Liebe ist auch die idealste und reinste Seite an Jenatschs Wesen: nirgend veranlaßt sie eine Untat. Wir sehen diese Zuneigung sich entwickeln aus der Freundschaft der Jugendgespielen im Riedberger Schloßgarten, aus der reizenden Szene im Schulzimmer zu Zürich. Später kämpft Jenatsch gegen diese Neigung zur Tochter des katholischen mächtigen Planta an; sie schien ihm, dem armen Präbilitanten und protestantischen Parteiführer, hoffnungslos; er wollte nicht in den Banden eines Kindes und noch dazu einer Planta liegen, trotz „machte er ein Ende“, indem er die sanfte Lucia heiratete. Aber diese wird bald von seiner Seite gerissen. Weit bringt das Leben Jürg und Lucretia auseinander; fürchtbar tritt der Mord des Vaters zwischen sie. Aber in den beiden gereiften und vom Leben geprägten Menschen, die eben durch ein seltsames Geschick wieder zusammengeführt sind, bricht sich das tiefe, lang verhaltene Gefühl der Liebe mit elementarer Wucht Bahn, als sie auf dem Bernardin, wie einst, zusammen aus dem Silberbecherlein trinken: eine Szene von herzbewegender Wahrheit und Schönheit! Wie Jenatsch Lucretia liebt, sieht man daraus, daß er sie an seiner Statt zum Unterhändler bei Serbelloni bestimmt. So hoch stellt er ihre Verschwiegenheit, Klugheit und Festigkeit, so unbeschränkt

ist sein Vertrauen zu ihr, daß er mit diesem Amt des Vaterlandes Geschick in ihre Hände legt; und dieses Vertrauen täuscht sie nicht. Mit der Entwicklung seines ganzen Wesens steigert sich auch Jenatschs Liebe zu Lucretia ins Maßlose und flößt der weiblich fein Empfindenden banges Grauen ein. Auch die letzte Schranke, die das Blut des Ermordeten zwischen den Liebenden aufgerichtet, will Jürg vermessen niederreißen. Aber ehe Lucretia die Flucht über die Klosterschwelle als letzten Schutz vor dem begehrlieh Andrängenden erwählen kann, treibt sie die Liebe an Jenatschs Seite in seiner Todesstunde. Man beachte, Jenatsch fällt, ohne seine Vereinigung mit Lucretia erreicht zu haben. Der Dichter durfte es aus sittlichen Gründen nicht anders fügen. Das Tragische, was für Jenatsch in dieser Sühne liegt, ist, daß dies das einzige seiner Lebensziele ist, das er nicht erreicht: die Befeligung, die den Liebenden ihre Vereinigung gewährt, blieb ihm versagt. Aber eine Gewißheit schöpfen wir aus diesem Verhältnis: wer so liebt und geliebt wird, ist kein Verworfener. Seine Natur ist von Haus aus auf das Gute, Edle, Hohe gerichtet. Und so vermögen wir auch an die Echtheit dessen zu glauben, was den Ur- und Untergrund von Jenatschs Wesen als Bündner bildet, seine grenzenlose Liebe zum Vaterlande.

Die Liebe zu seinem Volke und seiner Heimat füllte in der That Jenatschs ganzes Wesen aus; für sie setzte er alle Kräfte ein. Diese Liebe ermattete nie. Mit eiserner Ausdauer verfolgte sie ihr Ziel: die Unabhängigkeit und Freiheit Bündens — selbst dann, wenn Jenatsch andern Aufgaben nachzustreben schien, verlor er diese, seine höchste, nicht aus den Augen. Sie machte ihn zu jedem noch so schweren Opfer fähig. Dafür entsagte er seinem geistlichen Berufe und griff zu den Waffen, dafür führte er daheim und in der Fremde das Schwert, dafür ward er zum leidenschaftlichen Parteimann, der auch vor einem Morde nicht zurückschreckte, zum Krieger und Diplomaten, dafür nahm er, wenn auch nicht ohne schweren inneren Kampf, den Namen eines Verräters

und den noch verhaßteren eines von seinem Glauben Abtrünnigen auf sich; dafür opferte er alles auf, was das Leben des Menschen angenehm machen und verschönern kann: ruhigen Lebensgenuß, persönliches Glück, Gewissensfrieden, an deren Stelle er Unrast, Friedlosigkeit und Haß auf sich lud. Es spricht für Jenatschs Herz, daß nicht Ehrgeiz, Ruhmsucht und Begierde sich auszuzeichnen ihn, den jugendlichen Präbilitanten, zur Politik führte, sondern Mitleid mit dem Volke, welches er unter den Verhältnissen unsäglich dulden sah (S. 57), und daß er am Abschluß seiner Laufbahn, in den Verhandlungen mit Serbelloni sich zu demselben Standpunkt bekennen durfte (S. 306): „Als ich Bünden hieherkommend verließ, strömte im Dorfe Splügen das Volk zusammen und flehte mich unter Tränen an, ihm den Frieden heimzubringen. Und „mich jammerte des Volkes““ wie geschrieben steht Ich aber hob mich in den Bügeln, rechte vor allem Volk die drei Eidfingerringe aus und schwur, daß es durch das Gebirge tönte: „Ich rette Bünden, so wahr mir Gott helfe! Und müßte ich Spanien und Frankreich wie zwei Rüden aneinander hegen. . . .“ In Venedig, wo Rohan die Heerfahrt nach Bünden rüstet, will sich Jenatsch ihm feurig nähern: „Himmel und Hölle“, so ruft er (S. 113) Fausch entgegen, „scheiden mich nicht von den Geschicken meiner Heimat, und diese liegen jetzt in den Händen des Herzogs!“ Als ihm später plötzlich klar wird, daß der Herzog, obwohl dem Ziele scheinbar nahe, nicht die Kraft hat, es zu erreichen; als er durchschaut, daß Richelieu den Herzog opfern will, daß Bünden also „nie frei werden“ sollte und das Ziel seines Lebens ihm plötzlich entrückt, ja vor ihm versunken schien, — wie ringt und kämpft da Jenatsch mit sich, ehe er sich zu dem furchtbaren Auswege des Verrats an dem inniggeliebten und verehrten Herzog entschließt, freilich dem einzigen Auswege, der sich ihm öffnete! Nicht ohne tief ergriffen zu werden, liest man das 5. Kapitel des III. Buches, das diesem Seelenkampfe gewidmet ist. Man beachte besonders S. 225 und 226. Ferner die entscheidenden Stellen S. 227, 228 und 232: „Es ward ihm schwer zu

brechen mit der ganzen Vergangenheit. Er wußte, daß er sich selbst in seinen Lebenstiefen damit zerbrach.“ Nicht anders, als er Lucretia für die Verhandlungen mit Serbelloni zu gewinnen sucht (S. 243): „... Wenn ich nicht meine Vergangenheit zerstöre und mein altes Ich von mir werfe, so kann ich nicht meines Landes Erlöser sein und Bünden ist verloren.“ Noch ein zweites Mal mußte er diesen Kampf kämpfen, als er den Glauben seiner Väter aufgab und katholisch wurde. Diesen Kampf führt uns der Dichter nicht vor; aber die einleitenden Worte zu jenem ersten Ringen mit sich sind bezeichnend genug (S. 225): „Er verabscheute die Möglichkeit, während dieses Seelenkampfes irgendeinem Menschen Rede stehen zu müssen.“ Jenatsch war eben gewohnt, dergleichen in seinem Innern allein abzumachen, wie denn überhaupt seine Art eine verschlossene war, die nicht liebte, von dem, was in ihm vorging, viele Worte zu machen. Wir kennen diese Eigenart schon aus der ersten plötzlichen Verwandlung seines Wesens (S. 91) nach den Ereignissen von Berbenn, wo Jenatsch sogar seinem „Herzenswaser“ rätselhaft und wie „zu Stein geworden“ vorgekommen war.

Daher hat Jenatsch auch auf Serbellonis heuchlerische Bemerkung über seinen Glaubenswechsel nur die kurze Abweisung (S. 303): „Leicht oder hart — genug — es ist getan!“ Wohl aber entringt sich seiner Brust beim letzten kurzen Zusammensein mit dem alten Freunde Waser, kurz vor seiner Ermordung, ein vielsagendes Wort (S. 335): „Jenatsch ergriff die Rolle, welche Bündens Rettung enthielt, hob sie gegen Waser empor und rief: „Teuer erkauft!““

Nichts kam dieser Vaterlandsliebe an Leidenschaft und Furchtbarkeit gleich, wenn sie, die sonst in seinem Innern gebändigte, durch eine verächtliche Bemerkung über Bünden gereizt, „plötzlich in ihrer Wildheit“ hervorbrach! Selbst Rohan scheut diesen Augenblick und sucht ihn zu vermeiden (S. 218/19) und Serbelloni fühlt sich dieser ihm unverständlichen Aufwallung gegenüber hilflos und erschreckt (S. 307). Wir dürfen es Jenatsch nicht verargen, wenn er, sich dieser heilig gehüteten

Flamme seines Innern bewußt, über Rudolf Plantas Verworfenheit in die Worte ausbricht (S. 284): „O Schmach, von einem solchen Schurken zu seinesgleichen gezählt zu werden!“ Und wohlthuend berührt es, daß der kluge Waser mit richtigem Blick diesen Grundzug in Jenatschs Natur herausfindet und gegen Sprecher vertritt (S. 327): „In einem Stücke wenigstens überragt Georg Jenatsch unsre größten Zeitgenossen — in seiner übermächtigen Vaterlandsliebe. Wie ich ihn kenne, so strömt sie ihm wie das Blut durch die Adern. Sie ist der einzige überall passende Schlüssel zu seinem vielgestaltigen Wesen ...“

* * *

Indessen hätte die glühendste Vaterlandsliebe allein Jenatsch nie zum Ziele geführt, wäre ihr nicht eine geniale Veranlagung beigegeben gewesen. Diese Genialität äußert sich vorwiegend auf drei Gebieten. Jenatsch überragt an geistiger Bedeutung alle Personen des Romans ohne Ausnahme. So weit sieht niemand, so tief blickt keiner; Verhältnisse und Personen stehen vor seinem Urtheil mit seltener Klarheit. Daß er sich in der Entwicklung von Menschen oder Verhältnissen geirrt, daß er bei seinen Erwägungen einen Umstand von Bedeutung übersehen hätte, kommt im Roman nirgends vor. Wie erstaunlich er die Zukunft durchschaute, wie deutlich sie kommen sah, wurde schon wiederholt belegt. Daher sein militärischer und vor allem sein staatsmännischer Scharfblick, die unerhörte Kühnheit seiner Pläne! Dann aber offenbart sich seine Genialität auch auf dem Gebiete des Willens und Charakters. Unbeugsam verfolgt er den einmal als richtig erkannten Weg. Wie beherrscht er sich und andre! Das letztere führt uns auf die dritte Seite seiner Genialität, auf den beispiellosen Zauber seiner Persönlichkeit; diese setzte er, um sein Ziel zu erreichen, niemals umsonst ein.

Wenn Jenatsch als Knabe in der Schule einen fast schläfrigen Eindruck machte (S. 41), wenn Waser und andre dort vorteilhaft von ihm abstachen, so widerspricht das dem keineswegs. Die glänzenden Fähigkeiten seines Geistes traten eben erst später zutage. Doch lag bereits in dem träumerischen,

verschlossenen Knaben der trotzig Starrsinn, der den künftigen Herrscher verriet. Schon der Knabe macht seinen Willen über andre geltend. An sich will es nicht viel besagen, daß er Lucretias Beschützer wird; aber auch der tüdtische Rudolf Planta erkennt Jürgs Macht willig an: bei der tollkühnen Probe seines Mutes (S. 21) hatte Rudolf nicht gewagt, den Verwegenen in die Tiefe stürzen zu lassen. Ebenso zwingt der 16- bis 17jährige Herrn Pompejus Planta seinen Willen auf, als er Lucretia das Silberbecherlein bietet, und Plantas derber Einwand „Ist der Junge toll?“ bleibt wirkungslos. Hier wie dort mußte der Erfolg Jenatschs Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen stärken. Und so bleibt denn auch beides, der Glaube an sich selbst und der Erfolg ihm treu, in höchst auffälliger Weise z. B. bei dem gewagten Eindringen in die katholische Kirche zu Berbern.

Wer seine Umgebung in so hervorragender Weise beherrscht, beherrscht auch sich selbst. Auf einige Beweise seiner Selbstsucht sei hier noch hingewiesen. Dem leidenschaftlichen Ruinell gegenüber (S. 111) bewahrt Jenatsch vollkommene Ruhe und Würde; als Wertmüller (S. 137) von Lucretias heldenhafter Tat in Mailand berichtet, verrät Jenatsch mit keinem Wort, wie tief ihm diese Nachricht geht; in Thusis (S. 216) läßt er wohl gegen den Locotenenten seine Ungeduld sehen, aber nicht gegen Rohan; auch bei den Verhandlungen mit Serbelloni (S. 307) gewinnt er die Macht über sich schnell wieder; ganz besonders natürlich übt er Selbstbeherrschung, als er Rohan in Thur durch seine Dienstwilligkeit und Schmeichelei umstrickt, bis die Vorbereitungen zum Gewaltstreich gegen den Herzog beendet sind. Hier zeigt sich Jenatsch als ein Meister der Verstellung. Mit diesen wie mit andern bösen und guten Eigenschaften hat der Dichter ohne allen Zweifel Jenatsch als entschiedenen Rassenmenschen, als einen Bündner in höchster Steigerung hinstellen wollen. Nicht umsonst versetzt er ihn in den Thusner Szenen unter eine Schar von Volksgenossen, aus denen sich mehrere scharf gezeichnete Köpfe wie Volkstypen herausheben. Sie bezeugen die Richtigkeit von Rohans, des

edlen Optimisten Urteil über das „nordisch mannhafte und zugleich südlich geschmeidige Volk“, ein Ausdruck, den die scharfe Zunge Wertmüllers in die deutlichere Bezeichnung übersetzt: „nordisches Phlegma und südliche Verschlagenheit“. In der Tat, auch die übrigen im Roman vorkommenden Bündner kann man von dieser Charakteristik nicht ausnehmen: z. B. den täppischen, bramarbasierenden Guler, den schweigsamen feinen Grafen Travers, und den Pater Pantraz, dessen Doppeltzüngigkeit Jenatsch (S. 70) lachend entschuldigt.

Dennoch gehen die zwei scharffsichtigsten Beobachter, die der Roman neben Jenatsch aufweist, in einem wichtigen Punkte der Beurteilung des merkwürdigen Bündners fehl. Grimani wie Wertmüller sprechen dem Jenatsch jegliche Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit ab; sie halten seine Ausbrüche von Gefühl, Leidenschaft, Begeisterung wie Herzlichkeit für Maste, für wohlberednete Komödie. Darin irren sie gewaltig und müssen sie irren, weil ihnen selbst der göttliche Funke der Begeisterung gänzlich fehlte.

Gerade die Tiefe und Übermacht des Gefühls, die Wucht der Leidenschaft, das Unberechnete, Vulkanische der Begeisterung — was an Jenatsch öfters völlig unvermittelt zutage trat — sind Beweise seiner seelischen Größe. Die plötzlichen Ausbrüche seines Empfindens oder Denkens kommen unleugbar aus seinem Innern, sind durch und durch echt, so gleich das erstemal, als wir Jenatsch auftreten sehen, sein sonniges „Herzenswasser“, dem bald danach (S. 53) die „Sauftrechtsmanieren“ und der bezeichnende Ausdruck folgen: „nicht wahr, meine verwünschte Higel?“ Man denke an seine Begeisterung für Gustav Adolf, an seine großartigen Anschauungen über die Menschwerdung eines Volkes und die Macht einer Persönlichkeit, an seine Törnes- und Wutausbrüche gegen Hauptmann Gallus (S. 268), Serbelloni und Rudolf Planta (S. 284). Man vergegenwärtige sich die seltenen aber um so ergreifenderen Zeugen tiefen Empfindens, von dem lauten Weinen über Lucias Tod (S. 78) bis zu dem schmerzlichen Seufzer „Ich bin ein Mann des Unglücks“ (S. 109) und dem noch schmerzlicheren: „Teuer

erkauft!“ Am auffälligsten ist das unmittelbare Übergehen von einem Extrem ins andre, das öfters eintritt, z. B. von der Drohung zur Schmeichelei und Bitte gegenüber Serbelloni (S. 310); es verfehlte seine Wirkung fast nie. Man unterschätze überhaupt nicht die sonnigen Seiten in Jenatschs Wesen, sein kindlich-heiteres Lachen, sein anmutiges Scherzen, sein harmloses Plaudern und fröhliches Schwätzen — ihm standen eben alle Töne und alle in gleicher Ursprünglichkeit zu Gebote.

So erklärt sich denn vollkommen der merkwürdige Zauber seines Wesens, seine wunderbare Macht über die Gemüter. Wo Jenatsch erscheint, da siegt er. Nur selten prallt dieses Mittel wirkungslos ab: über Grimani, Wertmüller, den spanischen Hauptmann mit dem „totenkopfähnlichen“ Haupte und den tiefliegenden Augen hat Jenatsch keine Macht.

Nichts Kleinliches ist an Jenatsch zu bemerken. Eigennutz, Rachsucht, Nachträglichkeit sind ihm fremd. Selbst über Beleidigungen und Verdächtigungen kann er ruhig hinweggehen, wenn der Beleidiger ihm gleichgültig ist und sie sein Inneres nicht berühren. So gleiten Wertmüllers Bosheiten und Giftspieße an ihm ab, ja er zerreißt die Liste der Züricher Bestechlichen, die der Locotenent ihm zeigt, damit sie nicht Unheil stifte. Den Haß des alten Lucas, der je eher je lieber über ihn herfallen möchte, ehrt er ebenso wie dessen Zuverlässigkeit und empfiehlt der Lucretia den „grauen Bären, . . . seine Treue ist alt und seine Taten sind noch gefährlich“ (S. 247). Nimmt man dazu, daß Jenatsch mit alledem die Tugenden eines Kriegers vereinigte, Mut, Entschlossenheit, Dranseßen der eignen Persönlichkeit, Scharfblick und Geistesgegenwart in der Gefahr, Verständnis für Bedürfnisse und Wünsche des Soldaten wie des Volkes, daß er außerdem an Wissen und Kenntnissen die meisten Personen des Romans überragte, so wird man über die ans Wunderbare grenzenden Erfolge dieses Mannes nicht erstaunen.

Diese Erfolge führten zu einem unbedingten Glauben an sich selbst, ohne den freilich kein geborener Herrscher sein kann.

Aber diese Erfolge und dieser Glaube an sich trieben ihn auch über die Schranken der sittlichen Weltordnung hinaus und machten ihn damit reif zum Untergang.

Die Wendepunkte in Jenatschs Entwicklung sind deutlich genug. Der erste tritt mit den Berbenner Ereignissen und Lucias Tod ein. Durch diesen wird er zu dem Würg- und Racheengel, als der er fortan durch das I. Buch geht. Dann folgt eine lange Schulung in fremden Kriegsdiensten, von der wir nur hören. Im II. Buch ist er der gereifte Soldat. Einen neuen Schritt macht seine Entwicklung erst wieder durch den Verrat an Rohan, der stets jedes Herz empören wird. Als der Judasgedanke in Jenatsch Raum gewinnt, kommt zum erstenmal etwas Unnatürliches und seiner bisherigen Art Fremdes in sein Wesen: er muß mit seiner ganzen Vergangenheit brechen. Der letzte Schritt auf dieser Bahn ist sein Glaubenswechsel; durch ihn wird er aus den Gleisen des Menschlichen vollends hinausgedrängt. Das Unheimliche, Dämonische gewinnt die Übermacht über seine Selbstbeherrschung; er glaubt keiner Selbstzucht mehr zu bedürfen; er meint, seinem Wollen und Tun sei keine irdische Schranke mehr gesetzt. Dieser Umschwung ist es, der die so unglücklich macht, die ihn lieben. Lucretia empfindet, statt des früheren Gefühls der Sicherheit, in seiner Nähe geheime Angst und Grauen, Wasser weint in heftigem Schmerz, als er von Jenatschs Glaubenswechsel hört. „Stenne mir nicht, wie ein Weib, Bürgermeister! Was ist denn da Besonderes? Da habe ich noch ganz andre Dinge auf meinem soliden Gewissen“ (S. 334). Diese furchtbare Selbstverhöhnung Jenatschs beweist am deutlichsten, daß er hinter sich jede Brücke abgebrochen hatte und seine Rückkehr in menschliche Verhältnisse ausgeschlossen war. Im Grunde genommen liegt also die Verfehlung Jenatschs, die seinen Untergang herbeiführte, weniger in seinen verschiedenen Untaten, als vielmehr in jener Maßlosigkeit und Überhebung, die aus seinen Erfolgen entsprang, jenem titanenhaften Trotz, der vor nichts Menschlichem mehr Halt macht und nichts Göttliches mehr über sich anerkennt.

Was sollte, nachdem er seine Aufgabe hienieden erfüllt hatte, ein solcher Mensch noch auf Erden, wo man ohne beständige Rücksichten auf seine Mitgeschöpfe nicht durchkommen kann? Der alltägliche, gesunde Menschenverstand predigt diese Wahrheit durch den Mund Dr. Fortunatus Sprechers (S. 329). So berührt auch uns Jenatschs gewaltsame Beseitigung wie ein Gebot sittlicher Pflicht. —

III. Die übrigen Charaktere. Schlußbetrachtungen.

Um ihren Führer scharen sich in reicher Abstufung die Seinen:

Da ist vor allem Jenatschs Weib, die sanfte Lucia. Ihr ist im Roman nur eine kurze Spanne Zeit und nur eine Skizze gegönnt, und doch! unauslöschlich prägt sich das Bild des holdseligen Geschöpfes in unsre Seele ein. Wie steht sie in frischer Lebendigkeit und raphaelischer Anmut vor uns: ganz anschnügende, hingebende Liebe und Aufopferung, ganz Lieblichkeit und Schönheit. Um des geliebten Mannes willen erträgt sie den Haß der fanatischen Thren, um seinetwillen erleidet sie den Tod. Wohl nie denkt sie an ihre eigne Sicherheit, nur um ihn bangt und sorgt sie. Wie spricht die Wahl dieser zarten, kaum erschlossenen Knospe für den anscheinend so rauhen Jenatsch. Der Dichter hat übrigens das Kunststück fertig gebracht, uns Lucia lebensvoll vorzuführen, ohne daß sie kaum einige Worte äußert.

In Jenatschs Veltliner Amtsgenossen Lorenz Fausch und Blasius Alexander finden wir einen ausgesprochenen Gegensatz verkörpert. Fausch ist ein geschmeidiger Lebenskünstler, der sich stets an die Verhältnisse anzuschmiegen und überall gut durchzukommen weiß. Ein leiser Anklang an Falstaff läßt sich in dem gutmütigen Großsprecher, einer Gestalt voll derben Behagens und Humors, nicht verkennen. Neben diesem Weltkind nimmt sich der bejahrte harte Sanatiker Blasius Alexander wie ein alttestamentlicher Streiter und Reder aus. Die Kraft, Charakterstärke und Freudigkeit, mit der er für

seine Überzeugung den Märtyrertod auf sich nimmt, erwecken Bewunderung. Dennoch fühlt unser Herz wenig für diese düstere Größe, denn es fehlt ihr jeglicher Zug milder, verzehrender und duldbender Liebe.

Zur Jenatschgruppe gehört ferner der Amtsbürgermeister Meyer in Chur, ein köstliches Gemisch von Behäbigkeit, Würde und Selbstbewußtsein, von amtlicher Tüchtigkeit und Verlegenheit, wenn ihn etwas Unvorhergesehenes aus dem Konzept bringt, — er ist, wie Sausch, ein Vertreter des Humors in der Dichtung. — Auch der geschickte Kapuziner Pater Pantraz ist eher hierher zu zählen, als zu den Gegnern Jenatschs. Herr Amtsschreiber Heinrich Waser ist mit großer Sorgfalt und äußerst eingehend charakterisiert. Als Musterbild eines begabten und guten Durchschnittsmenschen, der Kopf und Herz auf dem rechten Fleck hat, fehlt es ihm weder an Verständnis für einen Ausnahmemenschen wie Jenatsch, noch sonst an zutreffendem Urteil über Personen und Dinge. Äußerst fleißig, gewissenhaft und unparteiisch, sorgsam geschult und vielseitig gebildet, schwebt ihm als höchstes Ziel sittliche, diplomatische und bürgerliche Reinheit und Tadellosigkeit vor, ohne daß er doch leichter Mittelmäßigkeit huldigt. Ein Grundzug seines Wesens ist ferner eine aufrichtige, an Pietismus grenzende Frömmigkeit und evangelische Überzeugungstreue. Hierin, wie in manch anderm haftet ihm etwas von dem ehrenfesten, nüchternen und kleinstädtischen Wesen seiner Heimatstadt Zürich an. Ihm, dem aufmerksamen Beobachter und fürsichtigen Beamten entgeht auch das Kleinste nicht — und so erklimmt der gewandte, bedächtige, stets zuverlässige und tüchtige Herr Amtsschreiber eine Staffel nach der andern und bringt es bis zum Bürgermeister seines angesehenen Gemeinwesens. Wie Wasers Äußeres stets zierlich, fein und wohlstandig ist, so hat auch in seinem Innern nichts Maßloses Raum; er ist nicht der Mann, den eine große Leidenschaft, sei es eine politische oder menschliche, ausfüllen könnte. Ein unverkennbarer Zug ins Pedantische haftet Waser an und zieht seine sympathische Gestalt leicht ins Humoristische. Äußerst wohl-

tuend dagegen berührt die unwandelbare Liebe und Treue, mit der er an Jenatsch hängt; sie fördert auch Mut und Unerschrockenheit zutage. Ebenso beweist Jenatschs Vertrauen und Freundschaft zu ihm, daß Waser keine unedle und gewöhnliche Natur ist.

Alle übrigen Personen des Romans sind mehr oder minder ausgeprägte Gegenspieler Jenatschs. Wir haben im wesentlichen zwei Gruppen zu unterscheiden, im I. Buch die Planta-Gruppe, im II. und III. Buche die Rohan-Gruppe, daneben noch einige Einzelgestalten.

Allen voran nenne ich Lucretia Planta. Sie steht neben Jenatsch als „ebenbürtige Seele“, seiner würdig und ihm gleich an Größe des Charakters und der Vaterlandsliebe. Ihre Bedeutung für den Roman erhellt zur Genüge aus dem, was bisher über sie gesagt wurde. Wir vervollständigen ihr Bild durch wenige Striche. Wie zwei helle Sterne leuchten die Liebe und Treue des herrlichen Mädchens durch die ganze Dichtung — und doch bleibt Lucretia glücklos. Frühe mutterlos geworden, wächst sie unter der Obhut eines sie herzlich liebenden, geistig bedeutenden aber herrischen Vaters auf, der nicht gewöhnt war, sein wildes Wesen zu zügeln. Dieser Vater wird ihr durch Mord entrissen, und die Anschauungen ihres Hauses wie ihres Volkes legen ihr die Rachepflicht auf. So ist sie in jugendlichem Alter in die Fremde hinausgestoßen und auf sich selbst gestellt. Sie entwickelt sich unter diesen Umständen mehr nach der Seite der Tatkraft und Willensstärke; ihre Gefühle lernt sie in sich verschließen. Liebe- und anschlussbedürftig schmiegte sie sich an den Jugendgespielen und Schützer an, dessen starke Männlichkeit sie deutlich herausfühlt. Er wird ihr zum Heißgeliebten; aber zweimal muß sie ihn verlieren: einmal durch seine Heirat mit Lucia — doch aber bleibt ihm ihre Liebe! — dann, und dieser Verlust trifft sie weit härter, als sie in ihm den leidenschaftlich gehaßten Mörder ihres Vaters erkennt. Den tiefsten Zwist, der ein Menschenherz zerreißen kann, muß sie austoßen. Sie opfert ihre Rachepflicht zunächst der Liebe zum Vaterland. In dem Kampfe ihres Innern

erblaßt vor dem Bilde des in Taten schwelgenden, sich empor-schwingenden Helden allgemach die Gestalt des toten rache-
heischenden Vaters — bis sie, Lucretia heftig erschütternd, von
Zeit zu Zeit wieder auftaucht. Sie liebt Jenatsch und doch
muß sie ihn fliehen, ja zuletzt ihn töten: fürwahr, ein
Leben, bestehend aus einer Reihe bitterer Entsagungen, Kämpfe,
Schmerzen. Ein moderner Mensch würde unter solcher Last
zusammenbrechen; sie aber tritt uns nirgend als Dulderin,
sondern überall nur als Heldin entgegen. Aufrecht und un-
gebrochen schreitet sie durch all den Kampf, all das Blut; erst
als ihr Held tot ist, versagt auch ihr die Seelenkraft. Doch
trotz all dieses Heldentums durchbricht sie nie die Schranken der
Weiblichkeit. — Zwei kurze Augenblicke nur darf sie die höchste
Wonne des Daseins voll genießen, als Weib in der Liebeszene
auf dem Bernardin, als Patriotin, wo Jenatsch das Geschick
des Vaterlandes in ihre Hand legt. Wie wächst sie da empor
(S. 247): „Sie stand neben ihm, nur größer und herrlicher,
neu erblüht zu bräunlicher Gesundheit im Hauche ihrer Berge.“
Über ihrem ganzen Wesen liegt eine Hoheit, vor der selbst
Wertmüllers Keckheit achtungsvoll Halt macht; was sie sagt
und tut, hat einen Zug ins Große. Der Feigheit und Er-
bärmlichkeit ihres Veters Rudolf setzt sie tiefste Verachtung
entgegen; aber in der Not wächst ihre Entschlossenheit zum
Heldentum empor und zweimal greift sie zur Waffe, einmal
um — Goethes Dorothea nicht unähnlich — ihre weibliche
Ehre zu schützen, dann aus Liebe und Mitleid, um Jürg in
einer Todesnot den Händen elender Mörder zu entreißen.

Der wichtigste Gegner Jenatschs im I. Buche ist ihr Vater
Pompejus Planta. Sein Stolz, seine Vornehmheit, seine
geistige Bedeutung sind unleugbar. Nicht nur ist er das un-
bestrittene Haupt der katholischen Partei, das als solches volle
Autorität ausübt, er zeigt auch in der Beurteilung Jenatschs
und der Weltlage eine scharfe, aber richtige Auffassung. Wie
schlagend charakterisiert er 1620 die politische Stellung des
„Winterkönigs“, wie sprechend ist jener andre kleine Zug an
ihm, daß er unüberbrückbare soziale Klüfte nicht anerkennt

(S. 22). Ganz jener Zeit und seiner Rasse entsprechend tritt er kraftvoll, selbstbewußt, herrisch und gewalttätig auf. Aber seine maßlose Parteileidenschaft verblendet ihn. Ist schon sein Urteil über den Protestantismus ungerecht — er selbst war früher Protestant! — so unterschätzt er erst recht die Kraft und Tiefe der Bündnerischen Protestantenbewegung. Das wird sein Verderben. Denn völlig klar war er sich offenbar nicht über die Tragweite der zwei wichtigsten Handlungen, für die er als Haupt der Partei die Verantwortung zu tragen hatte: den Veltliner Protestantenmord und die Anlehnung an Spanien. Die Schuld, die er damit auf sich lud, war nur durch seinen Tod zu sühnen, wie dies der Volksmund durch den Schiffer Kuri Lehmann (S. 86) unbarmherzig ausspricht. Der Dichter hat sich bemüht, Planta etwas zu entlasten, indem nicht er selbst, sondern der gewissenlose Robustelli der Ausführende ist und natürlich dabei über Plantas Absicht weit hinausgeht. Auch willigt Planta nur ungern, ja schwer und gramvoll in das Blutbad und die dann nötig werdende spanische Hilfe. Beides mildert in der Tat seine Schuld, hebt sie aber nicht auf, und es bleibt bei dem scharfen, aber gerechten Urteil Jenatschs (S. 54): „Stolzer Herr Pompejus, du hast einen Robustell zum Spießgefellen . . . tief gesunken!“

Die Plantasche Gruppe ist schnell ergänzt durch den alten Kastellan Lucas, einen wahren Prachtkerl von Ehrlichkeit, Grobheit, Treue und Mut, — und durch sein Gegenpiel Rudolf Planta, den entarteten Sproß eines edlen Heldengeschlechts, der aus seinem Blute nur Rechte und Ansprüche, aber keine Pflichten ableitet.

Wir kommen zu denjenigen Personen des Romans, deren Mittelpunkt der edle Herzog Heinrich Rohan bildet.

Über Rohans Wesen liegt von Anfang an ein Hauch von Schwermut, der helle Freude weder beim Leser noch beim Helden aufkommen läßt. Sein Denken und Tun hat stets etwas Abgeklärtes und Vergeistigtes, aber zugleich etwas Verschleierte, was auf den tiefsten Grund seines Unglücks deutet. Schon bei seinem Eintritt in die Dichtung wird uns Rohan als ein

losgerissenes und in die Fremde versehtes Stüd seines Volkes vorgeführt. Ihm fehlt der Kontakt mit dem mütterlichen Boden, aus dem er seine Kraft sog. Jenatsch, Lucretia, Waser, Wertmüller, Grimani und wie sie alle heißen, haben diesen Rückhalt; sie fühlen die feste Scholle ihrer Heimat, ihrer Sprache und Stammesgenossen unter sich, und diese Scholle nährt und stärkt sie auch da, wo es ihnen nicht bewußt ist. Auch Rohan hatte einst diese Fühlung. Als er Führer der Hugenotten in Frankreich war, hob und stützte ihn das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit mit einem großen, kraftvollen und tüchtigen Teil der Nation. Die Feindschaft gegen die Regierung knüpfte diese Bande der Glaubens- und Stammesgemeinschaft noch fester. Nun war der Friede geschlossen, die Hugenotten ihrem Schicksal und der Regierung überlassen, Rohan außer Landes. Diese Fühlung nach unten, mit den breiten Massen, war damit geschwunden, dafür aber die nach oben nicht eingetreten. Denn wenn auch Rohan gern dem Kardinal Richelieu volles Vertrauen entgegengebracht hätte, — das Umgekehrte war nicht der Fall! Um so brünstiger suchte Rohan dafür Ersatz in seiner tiefen, innigen Frömmigkeit und in seiner mit eifersüchtiger Wachsamkeit gehüteten Ehre und Reinheit. Rohan ist der christliche Ritter ohne Furcht und Tadel in des Wortes höchster Bedeutung, ein Charakter von fast übermenschlicher Matellosigkeit und verklärter christlicher Milde. Aber freilich, aus dem Holze, welches Helden gibt, Kraftmenschen und Schöpfer neuer Verhältnisse im Völlerleben, war er nicht geschnitten. Dazu war er zu weich, und so wird dieser edle Stahl — um ein Bild des Romans beizubehalten — doppelt gemißbraucht von Richelieu und von Jenatsch. Der Zwiespalt seiner ganzen Stellung, der seit der scheinbaren Versöhnung mit Richelieu auftritt und sich in Bünden durch Rohans Güte gegen Land und Leute verschärft, zieht den Herzog unrettbar ins Verderben. Rohan ist sich seiner schwierigen Lage bewußt; er kämpft mit aller Macht gegen diese widrigen Verhältnisse an, er hofft, ihrer Herr zu werden, und schmeichelt sich, beim Kardinal und beim König könne der Ruhm seiner

Veltliner Siege die frühere Feindschaft in Vergessenheit bringen; er ist überhaupt so optimistisch wie möglich gesinnt, — aber unterdessen nagt doch immer wieder und je länger je stärker der Zweifel an seinem Innern, gräbt die Furche des Grams auf seiner Stirn tiefer und erschüttert die Gesundheit seiner Seele und seines Körpers. Denn seine schwere Erkrankung in Sondrio, die das falsche Gerücht seines Todes veranlaßt, ist doch nur die Folge davon, daß es ihm fast zur Gewißheit geworden war, daß Richelieu Rohans den Bündnern gegebenes Ehrenwort nicht einlösen wolle. In Thuis, wohin er, kaum vom Krankenlager erstanden, geeilt war, trifft ihn die Kunde, daß die Thuser Artikel nicht bestätigt sind. Dieser Kummer trübt auch die Klarheit seines Geistes; sein Blick ist zu sehr in sein Inneres, auf seinen großen Schmerz gerichtet, um noch deutlich zu sehen, was draußen um ihn vor sich geht. Die Liebe zu Jenatsch und zu den Bündnern, wo er eine neue Heimat zu finden wähnt, macht ihn blind gegen die Tücke und den Verrat, der ihn umgibt; von Jenatschs Heuchelei läßt er sich völlig umgarnen. Der geniale Feldherr und bewährte Staatsmann, der ergraute Menschentenner durchschaut die Verhältnisse nicht, in denen er lebt, er ist taub gegen die Warnungen wohlmeinender und treuer Menschen, er ergreift trotz drohender Anzeichen keine Vorsichtsmaßregeln; als das Unglück über ihn hereinbricht, macht er keinen ernstesten Versuch, ihm zu entgehen oder es abzuschwächen. In der schwersten Stunde seines Lebens versagt ihm der innere Halt; sich und sein Heer gibt er mit einem Federzuge preis und läßt alles duldbend über sich ergehen und sich vollenden. So handelt nur jemand, der innerlich schon halb gebrochen ist, — und Rohan ist es durch den Verrat Richelieus. Hätte dieser nicht Rohans Ehre geopfert, nimmermehr hätte Jenatsch seinen Verrat wagen, durchführen und seinem edlen Gönner und Freund die tiefste Kränkung seines Lebens zufügen können!

Gemildert wird der Eindruck seiner Schwäche durch seine schwere Krankheit und durch zahlreiche bedeutende und herzgewinnende Züge, die der Dichter ihm sonst geliehen hat, und die zu

deutlich hervortreten, als daß sie hier der Erwähnung bedürften. So hat C. F. Meyer verstanden, uns volle Sympathie für den „guten Herzog“ einzuflößen, vor allem aber sein Bild durch den Tod auf dem Schlachtfelde wieder ins Heldenhafte emporzuheben und durch das trefflich nachgeahmte Flugblatt, welches den Tod des Herzogs Heinz berichtet und ihn wunderbar charakterisiert, zu verklären. Nicht wenig tragen dazu die stimmungsvollen Verse aus dem Liede „Befiehl du deine Wege“ bei, welches freilich in Wirklichkeit erst etwa 15 Jahre nach Rohans Tode gedichtet wurde; indessen müssen dergleichen Freiheiten jedem Dichter gestattet sein.

Die Gemahlin des Herzogs gehört gleich Lucia und Amantia Sprecher zu den vorübergehend auftretenden und nur skizzierten Gestalten des Romans. Aber auch diese Skizze verrät in jedem Striche die sichere Hand des Meisters. Wir glauben die echt französische Dame in ihrer nervösen Lebhaftigkeit, die sie „nicht zu erquicklicher Ruhe kommen ließ“, in ihrer Ekstase und ihren Ausbrüchen der verschiedensten Gefühle, wobei leicht Tränen fließen, deutlich vor uns zu sehen. So groß daher auch die Verehrung Wertmüllers für den Herzog ist, so respektwidrig sind die spöttischen Blicke und Bemerkungen, die er den sentimentalen Ergüssen der Herzogin zuteil werden läßt.

Überhaupt dieser Adjutant des Herzogs, der Locotenent Wertmüller! Er ist eine der interessantesten Gestalten des Romans, wahrhaft lebensprühend! Schon das erste Auftreten des Knaben (S. 87) deutet auf das, was der Mann werden würde. Einen leisen mephistophelischen Anstrich hat sein Wesen. Vor allem aber steht es völlig unter dem Zeichen der Jugendliebe. Köstlich ist es zu beobachten, wie Wertmüller von dem Vorrecht der Jugend, „schnell fertig mit dem Wort“ zu sein, Gebrauch macht und mit selbstbewußter Sicherheit, als könne er nie irren, über alles urteilt. Natürlich, er darf das! Hat doch der begabte, scharfsinnige, fleißige Mensch die sorgsamste wissenschaftliche Schulung durchgemacht, die es gibt. Er ist eben einer „vom Fach“ und blickt daher auf die Männer

aus eigener Kraft, wie Jenatsch, mit Mißtrauen. Mit unfehlbarer Sicherheit durchschneidet er jede Frage. Dabei geht die nüchterne Anlage seines Geistes und Gemüts so weit, daß er nichts so haßt, wie Gefühlsergüsse, ja daß er, kurzfristig genug, an keine höheren im Leben der Menschen und Völker waltenden Mächte glaubt. „Menschenkenntnis, will sagen, Kenntnis der Drähte, an welchen sie tanzen, eiserne Disziplin und im Wechsel der Personen und Dinge festgehaltene Interessen“, das regiert und gestaltet, seiner Ansicht nach (S. 132), die Welt. Damit kann er natürlich Männer wie Jenatsch nicht verstehen; daß ihm aber später bei Erkenntnis seines Irrtums Reue käme und er jene Grundsätze fallen ließe, beobachten wir keineswegs. Wie er sich über alles ein Urteil erlaubt, so ist ihm, dem Freidenter und Starkgeist, auch außer seinem Herzog Rohan nichts heilig; nichts ist so hoch und hehr, als daß es vor seinem Spotte, seinen giftigen Bemerkungen sicher wäre. So tummelt sich sein Scharffinn in den tollsten Kreuz- und Quersprüngen, sein Überschuß an Kraft und sein Tatendrang in den mannigfachsten Abenteuern, die ihn nicht immer in die beste Gesellschaft führen. Der Trieb, sich auszuzeichnen, ist stark entwickelt; Surcht kennt er nicht, und je mehr es irgendwo zu wagen gilt, desto lieber ist es ihm (vgl. S. 186 ff.). In allem dagegen, was Pflicht und Dienst heißt, ist er der Ernst, die Treue und Gewissenhaftigkeit selber. Daher schätzt auch Rohan seinen wunderlichen Adjutanten sehr, „der sich noch in jeder ernstesten Probe ehrenhaft, zuverlässig und tapfer erwiesen hatte“ (S. 184). Geradezu rührend ist seine Treue und Aufopferung für Rohan. Und wenn daher die jugendlich-anmutige Amantia Sprecher, die den Herrn Locotenenten gar nicht übel leiden mag, seine goldene Treue gegen den edlen Herzog rühmt, wogegen Herr Waser ihm seinen Mangel an „Pietät“ — er meint damit Frömmigkeit — vorwirft, so müssen wir entschieden beiden recht geben. Diese Treue söhnt uns mit all seinen Kanten und Ecken aus, weil wir sie im Unglück sich bewähren sehen. Hauptmann Wertmüller folgt dem geliebten Herrn in die Verbannung; durch ihn und das Häuflein seiner

Getreuen wird der verwundete und gefangene Herzog Heinz aus dem Heere der Feinde herausgehauen, so daß er, von seinen Getreuen umgeben, seine Seele aushaucht.

Ein wenig zugagender Charakter ist Dr. Fortunatus Sprecher: von sich eingenommen, voller Gelehrtenbüntel, dabei hämisch, gallig, feige, servil, vor dem Erfolge sich bückend, zugleich aber intelligent und fein gebildet, mit oft treffendem Urteil über seine Zeit, als deren Geschichtsschreiber er sich fühlt. Dagegen vermögen wir seine Tochter Amantia, die in herzlicher Verehrung zum Herzog Rohan emporblickt, lieb zu gewinnen; reizvoll belebt ihre feine, zarte, mit Klugheit gepaarte Weiblichkeit das Haus des Chronisten.

Der beiden Staatsmänner Grimani und Serbelloni sei noch kurz gedacht. Von beiden ist Grimani der bedeutendere, während Serbelloni mehr als geschmeidiger und zugleich hartenädriger Gewohnheitsdiplomate und verwöhnter Günstling des Habsburgers erscheint. Grimani hingegen hat wirklich staatsmännischen Blick. Ist auch seine ganze Weltanschauung eine bedenkliche und Grimani zum Menschenverächter und Leugner höherer Mächte im Menschen geworden, so bleibt er doch ein geistig bedeutender und durch lange Erfahrung geschulter Staatsmann. Die gefährlichen Seiten in Jenatschs Charakter erkennt er mit großem Scharfblick (S. 167) und behält damit gegen Rohan recht; ebenso hat ihm der Dichter (S. 157) sehr beherzigenswerte Gedanken über den Zusammenhang zwischen Muttersprache und politischer Macht in den Mund gelegt.

*

*

*

Nächst der Handlung und den Charakteren sind die Schilderungen des Romans von Wichtigkeit. An ihnen allen bewährt sich das strenge Stilgefühl des Dichters, nirgend sind sie Selbstzweck, nirgend überwuchern sie durch störende Breite die Handlung. Für C. F. Meyer bleiben sie stets nur ein Mittel, welches höheren künstlerischen Aufgaben willig dient. Was uns bei der Handlung, dem dramatischen, und den Charakteren, dem plastischen Element unsres Romans auffällt,

springt auch bei den Schilderungen in die Augen: von der leichtesten Skizze bis zur peinlichsten, in die Einzelheiten gehenden Feinmalerei sind sie in allen Abstufungen vertreten. Bisweilen werden sie, wie jene, nicht gleich als Ganzes gegeben, sondern in ihren einzelnen Zügen an passende Stellen verstreut, so z. B. besonders Personenschilderungen. Der Dichter liebt es nicht, bei einer solchen lange zu verweilen, aber er kehrt bei günstiger Gelegenheit zu ihr zurück und ergänzt sie durch einen neuen Zug, so daß wir schließlich kaum über das Aussehen einer Person im unklaren bleiben.

Die Natur- und Ortsschilderungen dienen mannigfachen Zwecken; in behaglicher Breite ergehen sie sich zu Beginn jedes Buches, also exponierend; mehrfach geben sie den Hintergrund für die folgende Handlung ab. Vorwiegend haben sie die lyrisch-musikalische Bedeutung eines die Stimmung erweckenden Akkordes; sie bereiten die Gemütslage vor, in die der Held und mit ihm der Leser versetzt werden soll. Umgekehrt sind sie öfters der Widerschein, der Reflex dessen, was in der Brust des Menschen vor sich geht; in irgend einer Beziehung zur Gemütsverfassung oder auch zu den Ereignissen stehen sie fast immer. Die Wirkung solcher Stimmungsakkorde weiß der Dichter durch weitere Mittel zu verstärken, durch Träume (Agostino, Wasser, Jenatsch und Wasser, Lucretia), durch Ahnungen, durch Vorzeichen (Einsturz von St. Luci, Blitzstrahl). Oft auch sind diese allein ohne eine parallel laufende Naturschilderung verwendet. Überhaupt ist das symbolische Element stark vertreten, der Dichter liebt es, auf kommendes Unheil hinzudeuten, z. B. durch die „Wildnis dunkelrot blühender Alpenrosen wie in ein blutiges Tuch“ (S. 35), den „Berg des Wehs“ (S. 36). Endlich dienen Milieuschilderungen dem Gemüte als Ruhepunkte zwischen aufregenden dramatischen Vorgängen (z. B. III, 14). Die Zurückhaltung des Dichters in Schilderungen beobachten wir besonders in Venedig; von den Wundern der Lagenenstadt lernen wir nur das kennen, was zum Verständnis der Handlung unentbehrlich ist. Selbst der Verlockung, Tizians herrliche Madonna der

Samilie Pesaro in der Frariskirche eingehend zu schildern, widersteht Meyer. Wir vernehmen über sie aus den Gesprächen der sie Betrachtenden nur so viel, wie nötig ist, bis Jenatsch die Gelegenheit findet, mit Rohan anzuknüpfen. Auf der Fahrt nach und von Murano wird des schönen Anblicks, den Venedig aus der Ferne bietet, mit keinem Worte gedacht, die Aufmerksamkeit soll lediglich auf das gerichtet sein, was zwischen Jenatsch und Wertmüller vor sich geht.

Der direkten Erzählung ist in unserm Roman neben den Schilderungen nur ein bescheidener Raum gewährt. Das Kapitel über den Veltliner Feldzug Rohans (III, 2) ist ein solcher Abschnitt; doch auch hier verschmäht es der Dichter, rein chronologisch vorzugehen. Dies liebt er überhaupt nicht; er weiß in allen rein epischen Partien die Gefahr der Einförmigkeit durch eine Reihe geschickter kleiner Kunstgriffe zu vermeiden. So schiebt er gern einen früher geschehenen Teil der Handlung zwischen spätere hinein und führt ihn dann als Erinnerung eines Beteiligten vor (Waser I, 7, Lucretia III, 1), oder er verteilt das zu Erzählende auf mehrere Personen (Waser und Planta über Jenatsch I, 2). Meyer ist überhaupt ein Freund der indirekten Berichterstattung; die Ermordung Plantas (I, 7), Lucretias Tat in Mailand (II, 4), Rohans Tod (III, 15) erfahren wir durch Briefe, bez. ein Flugblatt. So schwächt der Dichter das Gräßliche blutiger Taten oder Ereignisse ab und gibt es uns in gemilderter Form. Wiederholt beleuchtet er ferner den nämlichen Vorgang von verschiedenen Seiten (Duell Ruinell-Jenatsch vgl. S. 15); den in II, 5 enthaltenen hochdramatisch-pathetischen Vorgang bekommen wir noch einmal in Wertmüllers spöttischer Auffassung, in seinem Briefe (II, 7) zu hören.

Am liebsten wählt C. F. Meyer geradezu den dramatischen Weg und läßt uns die Handlung selbst miterleben. Hierbei sind die wichtigsten Formen der dramatischen Technik sämtlich vertreten: Monologen vergleichbar sind die Kapitel, welche uns zu Zeugen der Seelenkämpfe Jenatschs und Lucretias machen (III, 5, 6, 13). Die Form des Dialogs ist natürlich die am

meisten vorkommende, doch auch an bewegten Massenauftritten fehlt es nicht (III, 3). Auf die Zuspitzung der Handlung zu dramatischen Höhepunkten war schon hingewiesen. Am besten läßt sich des Dichters Verfahren mit dem der Ballade vergleichen: sprungartig eilt in dieser die Handlung von einem wichtigen Punkt zum andern und überläßt es dem Hörer, die Zwischenräume durch seine eigne Phantasie auszufüllen.

Auch in der Charakteristik arbeitet der Dichter, wie wir sahen (Kontrastwirkung), mit reichen Mitteln, ein recht wirkungsvolles ist ihm noch die Spiegelung eines Charakters in den andern. So rücken z. B. die verschiedenen Seiten in Jenatschs Wesen in immer neue Beleuchtung durch das Licht, welches aus dem Urteil der andern Mitspielenden auf Jenatsch fällt, und dieses Licht ist um so interessanter, als die meisten übrigen Personen ihrer Eigenart nach vorwiegend für eine Seite seines Charakters Verständnis haben und diese ihnen natürlich in der Vergrößerung erscheint.

Die Sprache des Romans ist nicht ohne eine gewisse Herbigkeit. Im allgemeinen wüßte ich dem Satzbau des Dichters besonderen Fluß oder auffallenden Wohlklang nicht nachzurühmen. Doch zeugen Sprache wie Satzbau überall von außerordentlicher Sorgfalt und großem künstlerischen Ernst. Unleugbar ist in der Darstellung eine gewisse Knappheit und schlagende Kraft erstrebt und erreicht, die den Leser nötigt öfters einzuhalten und nochmal zu lesen. Dabei waltet durchaus der bekannte Schillersche Grundsatz: „Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Stils.“ In der Wahl der Beiwörter bekundet sich große Strenge und Sparsamkeit, was aber an andern Stellen ihre Häufung nicht ausschließt. Denn auch von der Sprache gilt, was bisher vom Dichter gesagt ward, daß ihm ein großer Reichtum der Töne zu Gebote steht, von dem Tone behaglicher Breite und wohligen Humors bis zu dem schneidender Kälte und herrischer Kürze, zarte, feine, tiefe und erschütternde Klänge fehlen ebensowenig, wie derbe, wuchtige, zornige und polternde; jede Bewegung, jede Stimmung, jeder Sturm in Natur und Menschenherz kommt zu dem ent-

sprechenden sprachlichen Ausdruck. Ein hie und da auftretender sprachlicher Anflug an das Französische, an Redensarten aus berühmten Werken oder ein gelegentlich angewendeter seltener, älterer, ungebräuchlicher oder provinzieller Ausdruck (vgl. Anhang!) vermag den Gesamteindruck hoher Kunstvollendung, den das Werk auch sprachlich macht, nicht zu trüben. Unzweifelhaft trägt die Sprache das Gepräge von C. F. Meyers zäher, langsam sich entwickelnder, männlich-spröder Natur. Aber je häufiger man den „Jürg Jenatsch“ liest, desto stärker fühlt man sich von der durch die äußerste Kunst gezügelten inneren Wärme und Kraft der Darstellung angezogen und gefesselt. Unter der äußeren Kühle verbirgt sich das Feuer eines Vulkans.

Zum Schluß noch eins: Fern liegt es mir, behaupten zu wollen, daß alle theoretischen Erwägungen, zu denen wir bei unserm Gang durch den Roman gelangt sind, dem Dichter gegenwärtig gewesen wären, als der „Jürg Jenatsch“ entstand. Das hieße das Wesen künstlerischen Schaffens verkennen. Muß auch der Dichter über die Vorbedingungen seiner Arbeit klar sein und alle Mittel ihrer Technik beherrschen, kann ihm auch nur immer erneutes Durchdenken und rastloses Ausgestalten volle Gewalt über den Stoff verschaffen, — die eigentlich schöpferische Tätigkeit folgt stets mehr unbewußt einem glühenden inneren Drange als kaltem Verstande und grauer Theorie. Allerdings muß bewußtes künstlerisches Bilden das unter jenem Drange Geschaffene auf eine reine Kunsthöhe zu heben suchen. Aber was wäre alle Verstandestätigkeit — und wäre es die des geläutertesten Kunstverständes, ohne jenes rätselvolle Etwas, jene Feuerseele, jenes Dichterherz, von dem einzig und allein der tote Stoff wahres Leben empfangen kann? Wer vermag Leben zu spenden, der nicht selbst diesen uner schöpflichen Born in sich quellen fühlt? Ohne den schöpferischen Akt in der Dichterbrust ist also niemals Ordnung, Leben und Seele in den chaotischen Stoff zu bringen.

Unsre Aufgabe ist es nun, beim Studium eines Kunstwerkes uns durch den Gegenstand, durch die Erkenntnis der

technischen und künstlerischen Mittel hindurch zum lebensvollen Durchdringen und Erfassen des Ganzen emporzuarbeiten. Das vermögen auch wir nur mit der warmen, fühlenden Seele; keine bloß verstandesmäßige Einsicht schlägt dahin die Brücke. Wohl dem Beschauer, Leser oder Hörer, dessen Innerstes beim Genießen eines Kunstwertes ein Nachklang jener schöpferischen Stimmung durchbebt, aus der einst das Werk geboren ward! Er birgt das Geheimnis künstlerischen Genusses und Verständnisses im Busen: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“

Suchen wir so das eigenste Leben des „Jürg Jenatsch“ zu ergreifen: es ist das Leben, das in der Brust C. F. Meyers pulsierte. Der Dichter hat einmal mit Bezug auf eine seiner Novellen an einen französischen Freund*) geschrieben: „Dans tous les personnages du Pescara . . . il y a du C. F. Meyer.“ Dies gilt auch vom „Jürg Jenatsch“; in der That, jede Person desselben ist ein Stück aus dem Innersten des Dichtergemüths, zu eignem künstlerischen Leben gestaltet und geboren. Und so darf es auch, wie von manch anderm Kunstwert, von unserm Roman mit den Worten Schillers heißen:

„Du schuf das Herz, du wirst unsterblich leben!“

*) Den 14. Januar 1888, f. Sren S. 284.

Anhang: Sprachliches und Sachliches.

Sprachliche Eigentümlichkeiten, Beispiele:

1. Gallismen. S. 19 hatte gefolgt; S. 27 schob den Riegel; S. 86 einen peinlichen Eindruck, als er sich nicht gestehen wollte; S. 163 er hat zehnmal mehr List aufgewendet, als es nicht brauchte (qu'il ne fallait = als nötig war); S. 199 er wurde geheißsen; S. 264 Andeutungen und Räte (conseils); italienisch ist: S. 34 ohne anders = unfehlbar, ohne Zweifel.

2. Anflänge und Reminiszenzen. S. 30 Ein Stück davon! (Hamlet); S. 51 Wir haben unsre Schiffe verbrannt (Plutarch); S. 137 Der Knabe Rudolf (Don Carlos); S. 139 Die Bündnerische Judith (biblische Anflänge sind sehr häufig!); S. 154 spielend im Kreise herumgeführt (Saut).

3. Seltene, provinzielle u. a. Ausdrücke. S. 31 Schragen hier: Bettstatt, Lager; S. 44 Tagsatzung, die auf einen bestimmten Tag anberaumte Versammlung aller Stimmberechtigten einer Gemeinde oder eines Kantons; S. 88 Schiffslände = Haltestelle; S. 106 Frankreich zweideutelte; S. 223 Die Widerwärtigen = Feinde; S. 249 ohne Unterbruch = Unterbrechung; S. 260 Unband (vgl. S. 348 Ungehalt); S. 275 mit seinem Reiterbegleite; S. 320 verreiten im (vgl. verreiben); S. 340 aufführen lassen = zu Tanze führen lassen.

Sachliches.

S. 85 Albis und Uto, Kuppen des Albisrückens: Uhlberg (873 m).

S. 89 Antistes: Der Vorsteher der reformierten Geistlichkeit
3. B. in Zürich.

S. 24. Arnbäume oder Zirbelkiefern: Pinus cembra, ein Hochalpenbaum von selten schönem und widerstandsfähigem Holze, der früher den größten Teil der Bündner Berge bedeckte.

S. 25 Basaglia Maria = Sils im Engadin, aus Sils-Basaglia und Sils-Maria bestehend; von da führt die Straße über den Maloja ins Bergell (= Bregaglia S. 27); Wasser aber bog vom Maloja südwärts: Cavelosch, Muretto, Malero.

S. 169 Cassandro männliche Form zu Cassandra, vgl. Schillers „Kassandra“ und „Siegesfest“.

S. 256 Completer wächst bei Schloß Bodmer unweit Malans; vgl. Malanser.

S. 145 Corneille (1606 – 1684) wurde erst etwas später durch sein Drama „Le Cid“ berühmt, das den Kampf des spanischen

Nationalhelden gegen die Sarazenen verherrlicht; vgl. S. 175: Komödie, Dohle, Krähe und die Anspielung auf die Vereinigung des Cid und der Donna Ximenes.

S. 60 Don Quixote de la Mancha, der berühmte, das abenteuernde Rittertum verspottende Roman von Cervantes (1547—1616), erschien 1605 und 1615.

S. 205 Dörfer: weinberühmte, siehe Malanser.

S. 60 Freigrafschaft: Franche Comté, Burgund (Hauptstadt Besançon) war seit Karls V. Abkantung der spanischen Linie der Habsburger zugeteilt; daher der junge Locotenent in spanischen Diensten.

S. 44 Fuentes, von dem spanischen Statthalter Fuentes zu Mailand 1602 auf einem Felsbühl an der Mündung der Adäa in den Comersee errichtet, jetzt Ruine.

S. 9 Ges(s)ner, Konrad (1516—1565), aus Zürich, richtete einen Botanischen Garten und das erste Naturalienkabinett ein.

S. 338 Malanser oder „Herrschaftler“, der beste Wein des Oberrheintals, wächst in der „Herrschaft“ Mapensfeld, wo die vier weinberühmten Orte liegen, darunter das Städtchen Mapensfeld und die Dörfer Malans und Jenins.

S. 31 und 59 Müsser Krieg: lange und blutige Fehde zwischen Johann Jakobus Medici, dem Kastellan des festen Schlosses Müsso oder Mues (Comersee), und den Graubündnern, denen die ihnen verbündeten Zürcher halfen, wurde 1532 durch einen besonderen Frieden beendet. Medici mußte seine Eroberungen herausgeben, wurde aber als Markgraf von Marignano anerkannt, Schloß Müsso geschleift.

S. 18 Neftenbacher wächst unweit Winterthur in einem nördlichen Seitental des Töhtales.

S. 19 Orbis pictus, ein Schulbuch mit Bildern; das erste Werk dieser Art war der berühmte Orbis pictus von Amos Comenius 1657.

S. 212 Passer sur le ventre de quelqu'un jemand über den Haufen werfen.

S. 222 Pater Joseph bearbeitete mit vier andern Kapuzinern die geheimen Sachen für den Kardinal Richelieu; er starb 1638 ohne sein Ziel, Kardinal zu werden, erreicht zu haben.

S. 50 Risott ist das italienische Nationalgericht aus körnig ausgequelltem Reis und Parmesankäse, mit Safran gelb gefärbt.

S. 266 Saint Luciensteig, ein besetzter Engpaß (692 m) zwischen Gläserberg und Falknis, der nördliche Zugang nach Mapensfeld und Thur.

S. 37 Saffeller wächst bei Saffella unweit Sondrio, neben Grumello der beste Veltliner Wein.

S. 111 Schirren, italienisch, Polizeidiener, Häfcher, Schergen.

S. 69 terminierend, bettelnd, vom Einsammeln der Almosen durch die Bettelmönche gebräuchlich.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon
12. Bändchen

Franz Grillparzer

Die Ahnfrau

Von

Dr. Adolf Matthias

Geh. Reg.-Rat und vortragendem Rat im preussischen Kultusministerium



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Die Entstehung.

Grillparzer vollendete die Ahnfrau in seinem 25. Lebensjahre im Sommer 1816; es war sein erstes Werk, das zur Aufführung und zum Druck gelangte. Schon aus diesem Grunde beachtenswert, gewinnt die Dichtung für uns an Anziehungskraft, weil wir auf Grund der eignen Aufzeichnungen des Dichters in seiner Selbstbiographie den Entwicklungsgang des Kunstwerkes verfolgen können von dem ersten Aufleuchten des dichterischen Motivs bis zur Vollendung des Ganzen und weil wir dabei einen interessanten Einblick gewinnen in das eigenartige Schaffen des jungen Dichters, in die sonstigen persönlichen Bedingungen, unter denen sich dieses Schaffen vollzog, und in den Zusammenhang der Dichtung mit der Umgebung, in welcher der Knabe zum Dichter der Ahnfrau heranwuchs.

Zwei Eindrücke lagen längere Zeit, bevor die dichterische Idee zu festerer Gestaltung gelangte, in des Dichters Kopfe nebeneinander, die in ihrer Trennung unbrauchbar waren, in ihrer Vereinigung der Keim zur Dichtung wurden. Grillparzer hatte in der Geschichte des Räubers Jules Mandrin gelesen, wie dieser, von Häschern verfolgt, in ein herrschaftliches Schloß flüchtete, wo er mit dem Kammermädchen ein Liebesverhältnis unterhielt, ohne daß diese, ein rechtliches Mädchen, ahnte, welch einem Verworfenen sie Kammer und Herz geöffnet hatte. In ihrem Zimmer wurde er gefangen. Der tragische Keim in diesem Verhältnis oder vielmehr in dieser Erkennung machte einen großen Eindruck auf den jungen Dichter. Ebenso war ihm ein Schauerroman in die Hände gefallen „Die Blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bey Prag“, in welchem die letzte Entelin eines

alten Geschlechts vermöge ihrer Ähnlichkeit mit der als Gespenst umwandelnden Urmutter zu den schauerlichsten Verwechslungen Anlaß gab, indem ihr Liebhaber einmal das Mädchen für das Gespenst, dann wieder, besonders bei einer beabsichtigten Entführung, das Gespenst für das Mädchen nahm. — Ein gemeiner Dieb und Räuber taugte nun recht wenig zum Helden eines Dramas; der gespensterhaften Spannung aber fehlte der sonstige menschliche Inhalt. Da begegneten sich eines Morgens, als Grillparzer noch im Bette lag, beide Gedanken und ergänzten sich wechselseitig. Der Räuber wurde dadurch, daß er Nachkomme der verhängnisvollen und gespensterhaften Urmutter wurde, geadelt; die Gespenstergeschichte bekam einen Inhalt. Damit war der Plan zur Ahnfrau fertig; aber noch hinderte den jungen Dichter die Absicht, die er damals hegte, für immer der dramatischen Dichtung zu entsagen, und die Abneigung, einen Stoff zu behandeln, der allenfalls für die Vorstadttheater geeignet schien und der ihn einer Klasse von Dichtern gleichsetzte, die er immer verachtet hatte. In der Zeit, in der Grillparzer sich mit solchen Gedanken trug — es war im Sommer 1816 —, traf es sich, daß er dem Sekretär und eigentlichen Leiter des Hofburgtheaters, Schrenvogel, einen Besuch machte und daß er diesem den tragischen Stoff mit einer solchen Lebhaftigkeit und einer solchen bis ins einzelste eingehenden Geschlossenheit erzählte, daß Schrenvogel, selbst Feuer und Flamme, ausrief: „Das Stück ist fertig, Sie brauchen es nur niederzuschreiben.“ Grillparzers Einwendungen ließ er nicht gelten und jener versprach, darüber weiter nachzudenken. Am Ausgange des Sommers begegnete dann Grillparzer Schrenvogel, der ihm schon von weitem zurief: „Wie steht's mit der Ahnfrau?“, worauf der Dichter ganz trübselig erwiderte: „Es geht nicht.“ Darauf Schrenvogel: „Dieselbe Antwort habe ich einst Goethen gegeben, als er mich zur literarischen Tätigkeit aufmunterte; Goethe aber meinte: Man muß nur in die Hand blasen, dann geht's schon.“ So schieden die beiden Männer voneinander. Die Worte des großen Meisters aber gingen Grillparzer gewaltig im Kopfe herum. Sein tiefstes Wesen

fand sich empört: „Sollte es — bei allem Abstand der Begabung — andern so leicht werden, daß sie nur in die Hand zu blasen brauchten, und er selbst brächte nichts zustande!“ Seinen Spaziergang allein fortsetzend, dachte er über die Ahnfrau nach, brächte aber nichts zustande, als die acht oder zehn ersten Verse, die der alte Graf zu Anfang des Stückes spricht. Als er zu Hause angekommen war und zu Nacht gegessen hatte, schrieb er ohne weitere Absicht jene acht oder zehn Verse auf ein Blatt Papier und legte sich zu Bette. Da entstand nun ein sonderbarer Aufruhr in ihm. Fieberhitzen überfielen ihn. Er wälzte sich die ganze Nacht von einer Seite auf die andre. Kaum eingeschlafen, fuhr er wieder empor. Und bei alledem war kein Gedanke an die Ahnfrau. Des andern Morgens stand er mit dem Gefühle einer herannahenden schweren Krankheit auf, frühstückte mit seiner Mutter und ging wieder auf sein Zimmer. Da fiel ihm jenes Blatt mit den am Abend zuvor hingeschriebenen, seitdem aber rein vergessenen Versen in die Augen. Er setzte sich hin, schreibt weiter und weiter, die Gedanken und Verse kommen von selbst, er hätte kaum rascher abschreiben können, in drei oder vier Tagen war der erste Akt beinahe ohne ein durchstrichenes Wort fertig. Ebenso schnell entstanden der zweite und dritte Akt. Die große Szene, wo Jaromir Berta zur Flucht beredet, schrieb er von 5 Uhr morgens bis 5 Uhr abends ohne Ruhepunkt und ohne etwas zu sich zu nehmen. Da fiel plötzlich kaltes Wetter ein, und es war, als ob alle Gedanken ihm vergangen wären. Doch den Mutlosen ermutigte Schrenpogel, indem er meinte, es werde schon wiederkommen. Und so geschah es auch. Nach zwei- oder dreitägiger Unterbrechung vollendete er das Stück mit derselben Raschheit, mit der es begonnen war. In nicht mehr als fünfzehn oder sechzehn Tagen hatte er es geschrieben.

Es wurde nunmehr Schrenpogel übergeben; doch dieser, ein verständiger Mann, bei welchem der mit logischer Schärfe denkende Kopf Herz und Phantasie überwog, wußte nicht recht, wohin er das „Mondtalb“, wie Grillparzer sein Stück spöttisch nennt, tun sollte; er verlangte deshalb, daß die

Einwirkung der Ahnfrau auf das Schicksal ihrer Familie tiefer begründet werde. Ihre Nachkommen müßten, ohne es zu wissen, die Kinder ihrer Sünde sein, deren Schuld und Leiden mitanzusehen sie verurteilt sei, bis das sündige Geschlecht ausgerottet, der ungerechte Besitz verlassen und die geheime Untat enthüllt und vollkommen bestraft sei. Diese Grundidee, die der Handlung eine allgemeine, tiefere Bedeutung gebe, müsse zugleich den Charakter der Ahnfrau bestimmen und das Gespenst zu einer wirklich tragischen Person machen, die vor dem Bösen warnt, teil an den Leiden nimmt, die sie nicht hindern kann; die in dem Tod ihrer Angehörigen aber nur die Entsühnung des unglücklichen Geschlechts aus dem Hange zum Bösen sieht, den es von ihr angeerbt habe. Grillparzer konnte sich anfangs nicht entschließen, die Umarbeitung vorzunehmen; als Schrenvogel sich selbst erbot, das Stück zu überarbeiten, bäumte sich des jungen Dichters Stolz auf und er erbot sich, die verlangten Änderungen zu machen, und schob im ersten Acte die Ausführung des Kastellans Günter ein von den Worten: „Das ist alles, Was ich hier zu sagen habe“ bis zu den Worten des Grafen:

Laß, wenn in der Ahnen Schar
Jemals eine Schuld'ge war,
Alle andre Furcht entweichen,
Als die Furcht, ihr je zu gleichen. —

Infolge dieses Einschubes wurde an den verschiedensten Stellen das Wort „Sünde“ eingesetzt, das in der ersten Niederschrift des Stückes fehlte. — Am 31. Dezember 1817 ging dann das Stück im Theater an der Wien zum erstenmal über die Bühne.

Die Entstehungsgeschichte des Stückes würde unvollständig sein, wenn wir nicht noch einen Blick in die kleine Welt werfen, in welcher der Knabe zum Dichter heranwuchs. Die Wohnung, in welcher er geboren wurde und seine Kinderjahre verbrachte, war ganz dazu angetan, einer lebhaften Phantasie die Richtung ins Geheimnisvolle zu geben. Die eine Seite der im ersten Stockwerke eines großen Hauses gelegenen Wohnung

hatte die Aussicht auf den Bauernmarkt, die andre auf ein enges und schmutziges Sadgäßchen; die riesigen Gemächer waren finster und trüb; nur in den längsten Sommertagen fielen um die Mittagszeit einzelne Sonnenstrahlen in das Arbeitszimmer des Vaters; und die Kinder standen und freuten sich an den einzelnen Lichtstreifen am Fußboden. Auch die ganze Einteilung der Wohnung hatte etwas Mirakuloses: nach Art der uralten Häuser mit größter Raumverschwendung gebaut; das Kinderzimmer nur beleuchtet durch eine Reihe von Glasfenstern und durch eine Glastür von einem kleinen Hofe. Nächst der Küche lag das sogenannte Holzgewölbe, so groß, daß allenfalls ein mäßiges Haus drin Platz gefunden hätte, und so dunkel, daß man es nur mit Licht betreten konnte, dessen Strahl bei weitem die Wände nicht erreichte. Von da gingen hölzerne Treppen in einen höheren Raum, der Einrichtungsstücke und derlei Entbehrliches verwahrte. „Nichts hinderte uns“, so sagt der Dichter in seiner Selbstbiographie, „diese schauerlichen Räume als mit Räubern, Zigeunern oder wohl gar mit Geistern bevölkert zu denken. Das Schauerliche wurde übrigens durch eine wirkliche, lebende Bevölkerung vermehrt, durch Ratten nämlich, die in Unzahl sich da herumtrieben, und von denen einzelne sogar den Weg in die Küche fanden . . . Ich konnte mich kaum ein paarmal entschließen, das Gewölbe zu betreten und mir Angst und Grauen zu holen.“ Aus diesem mysteriösen Hause führte man an den Namenstagen die Kinder ins Leopoldstädter Theater, wo Ritter- und Geisterstücke sie unterhielten, wie die „schlafenden Jungfrauen“, in denen Ritter Wilibald eine der Jungfrauen aus einer Feuersbrunst rettet und ein in schleppende Gewänder gehüllter Greis, mit einer Sackel in der Hand, in einen rotgekleideten Ritter verwandelt wurde. Kein Wunder, daß die Knabenphantasie in das Mysteriöse auslief und in der Ahnfrau Knabenerinnerungen und Knabenphantasien sich regten, die aus solchen Eindrücken Nahrung geschöpft hatten und späterhin aus den Schicksals-tragödien, die wir bei Besprechung der Schicksalsidee näher kennen lernen werden, noch neue Anregungen empfangen.

Aufbau der Handlung.

I. Es ist Winterabend um die siebente Stunde. In der gotischen Halle seines Ahnenschlosses sitzt bei mattem Lichterschein Graf Borotin, ein lebensmüder Greis, mit seiner Tochter Berta. Winde umtoben das Schloß; Schnee umhüllt, so weit das Auge reicht, mit des Winters Leichentuch die Erde; sternloser Himmel starrt düster hinab auf die winterliche Welt. Im Gegensatz zu seiner in lebensfroher Stimmung von Maiensehnsucht und Frühlingshoffnung erfüllten Tochter ist Graf Borotin in trauriger Stimmung. Ein Brief mit einer Todesbotschaft ist eingetroffen. Ein Vetter, der einzige des Namens Borotin, ist kinderlos gestorben; jetzt ist er, der Graf, der einzige seines Stammes, und er hat die Empfindung, daß das Schicksal beschlossen habe, das Geschlecht der Borotin von der Erde auszutilgen. Eine alte Sage kündet ihm das, die Sage von der Ahnfrau des Hauses, die ob begangener schwerer Taten ruhelos wandern muß, bis der letzte Zweig des Stammes von der Erde ausgerottet ist. Drei Brüder sind vor ihm vom Tode hingerissen, ebenso sein Weib; sein Sohn ist als vierjähriges Kind verschwunden, nach aller Annahme im Weiher des Schlosses ertrunken. So ist Berta sein einziger Trost; ihr wendet er seine Gedanken zu, voller Teilnahme; denn ihre Stimmung und ihr Seufzen verrät ihm, daß sie liebt, und zwar den Jüngling Jaromir von Eschen, der sie jüngst im Walde mit eigner Gefahr aus Räuberhänden gerettet, der arm und dürftig, wie er ist, nicht wagt, sich dem Grafen zu nahen, den dieser also noch nicht kennt, dem er aber Berta zu geben entschlossen ist, wenn er kommt. Berta, hocherfreut über diese Kunde, wendet sich zu liebesfrohem Saitenspiel und Gesang, die den Vater in Schlummer wiegen. Als er eingeschlafen, eilt sie hinaus auf den Söller, um auszuschaun nach dem Geliebten.

Da naht dem einsamen Grafen — ein Windstoß, der durch das Gemach treibt, verkündet ihr Kommen — die Ahnfrau, die Berta gleicht, doch durch wallenden Schleier von

ihr unterschieden ist. Der Graf schrickt aus dem Schlafe auf, hält das Gespenst für Berta, vor ihren gräßlichen Blicken aber schaudert er zurück und sucht sie zu verschrecken. Noch ehe er recht zum Bewußtsein kommt, verschwindet das Gespenst. Seinem entsezten Herzen macht er Luft durch den Ruf nach Berta. Diese kommt herbei mit Günter, dem alten Diener, und sucht den Grafen zu beruhigen. Ihre Bemerkung, daß es im Hause spuke, denn auch sie habe gestern im Zwiellicht des Ahnensaals im Spiegel ihr verzerrtes Wahnbild mit erhobenen Händen geschaut, entlockt dem Diener die Geschichte von der Ahnfrau, die, in jungen Jahren zur verhaßten Ehe gezwungen, langgehegte Liebe zum alten Geliebten nicht vergessen und zu diesem ein buhlerisches Verhältniß unterhalten habe. Vom Gemahl in den Armen ihres Geliebten überrascht, sei sie ermordet mit dem Dolche, der noch als mahnendes Wahrzeichen im Saale hänge, und sei verdammt, ruhelos zu wandern, bis das aus der Sünde entsprossene Geschlecht ausgestorben sei, das sie zu schützen wünschen müsse, dessen Untergang sie aber der eignen Ruhe wegen herbeizusehnen gezwungen sei.

Die furchtbare Erzählung wird unterbrochen durch Pochen an der Pforte des Schlosses. Der Graf begibt sich zur Ruhe. Günter schaut nach dem Einlaß Begehrenden. In atemloser Hast kommt ein Mann hereingestürmt, der angibt, im Walde von Räubern überfallen und diesen kaum entronnen zu sein. Den aufgeregten Gast zu beruhigen, holt Günter den Grafen herbei. Als dieser den Fremden zu trösten versucht, erscheint auch Berta, herbeigelockt durch die bekannte Stimme des Mannes, und erkennt in ihm Jaromir, der sie aus Räuberhänden errettet. Der Graf bietet ihm dankbar Ruhe und Schutz in seinem Schlosse. Alle gehen zur Ruhe, Jaromir unter dem Gebet an die Götter des Hauses, ihn zu kurzer Ruhe in dieser Nacht aufzunehmen.

II. Im wirksamsten Gegensatz zum Schlusse des ersten Actes steht der Beginn des zweiten. Jaromir erscheint in gewaltiger Aufregung in der Halle des Schlosses. Angst hat ihn

aus seinem Schlafgemach getrieben: seltsam wimmernde Töne, zußende und fahl schimmernde Lichter, Rauschen schleppender Gewänder, Weinen und Klagen und schließlich ein dreifaches Wehe und ein Antlitz mit geschlossenen Leichenaugen, in seinen Zügen Bertas Antlitz gleichend, hat ihn von seinem Lager aufgeschreckt. In der Halle hört er aus Bertas Zimmer ihr Gebet; die Sehnsucht nach Ruhe, die er bei ihr zu finden hofft, treibt ihn hinein; da tritt ihm eine Gestalt entgegen, die er für Berta hält und umarmen will, die ihn aber — es ist die Ahnfrau, die vor Frevel warnen und das Schicksal aufhalten möchte —, gespensterhaft zurückstößt. Sein Schrei des Entsetzens ruft Berta aus dem Gemach. Jaromir erzählt, was er in seinem Schlafgemach erfahren. Auch der Graf kommt hinzu und schließt aus den Erscheinungen, die Jaromir erlebt, daß die unheimlichen Geister des Schlosses auch ihn schon zum Geschlechte der Ahnfrau zählen. Schmerz und Wehmut ergreift ihn, als er sieht, wie Berta von Liebe glühend den Geliebten bittet, treu zu sein, und ihm eine Schärpe, die sie gearbeitet, umbindet, um ihn für immer an sich zu fesseln. Das veranlaßt den Grafen, seiner Tochter Hand dem Jaromir zu geben und ihm damit sein bestes Kleinod anzuvertrauen, das er besitzt.

In diesem Augenblicke höchsten Glückes erschallt wiederum Pochen an der Pforte des Schlosses. Ein königlicher Hauptmann erscheint. Nach beherztem, blutigem Streite hat er mit seiner Schar die im Walde seit lange hausenden Räuber in dieser Nacht theils getötet, theils gefangen; im Schilf des Schloßteiches und in den verfallenen Außenwerken des Schlosses sollen sich noch die Reste der Bande aufhalten. Er ist erschienen, um die Räuberbrut vollständig zu vertilgen. Die Schilderungen des Hauptmanns reißen Jaromir hin, für die Räuber einzutreten und sogar so weit zu gehen, nicht wie Borotin, der als getreuer Vasall des Königs an der Verfolgung teilzunehmen gewillt ist, zu kämpfen gegen die Stiefföhne des Geschickes und sich zum Häfcher eines schon besiegten Feindes zu machen. Der Graf — und Berta unterstützt ihn dabei — schiebt begütigend

dieses seltsame Gebaren darauf, daß Jaromirs Wesen durch den Unfall der Nacht so zerrüttet sei, daß er nicht wisse, was er sage. Um des Grafen Befürchtung, daß Unschuldige getroffen werden könnten, zu zerstreuen, wird ein Soldat herbeigerufen, der, früher von den Räubern einmal gefangen, sie alle kennt. Bei seinem Erscheinen wendet sich Jaromir ab, um nicht von dem Soldaten gesehen zu werden; er entfernt sich, ohne aufzufallen — denn er wird für schwer leidend gehalten — in sein Schlafgemach. Nun beginnt die Durchsuchung des Schlosses (ein strenger Befehl des Königs verlangt es), wobei Jaromirs Zimmer als das eines Leidenden und Ruhebedürftigen ausgeschlossen bleibt. Dann geht es zur Verfolgung der Räuber, der sich der Graf, um des Königs Mißtrauen als ungerechtfertigt zu erweisen, anschließt. Berta bleibt allein in düsteren Gedanken, Angst und Bangen für den Vater, voller Ahnungen, daß eine finstere Macht an der Zerstörung ihres Glückes arbeite. Die Erinnerung an die Wonnen der Liebe ruft in ihr die Empfindung wach, daß die Liebesglut etwas Gottverhaßtes sei. Sie fragt sich

Wer mag mir das Rätsel lösen?
Ist es gut, warum so bang?
Ach, und führet es zum Bösen,
Woher dieser Himmelsdrang?

Sie bittet die unerklärbar hohe Macht des Schicksals um ein Zeichen. Da fällt ein Schuß. Die Angst treibt sie in Jaromirs Gemach, das sie leer findet. Da fällt ein zweiter Schuß. Sie bricht in die verzweifelnden Worte aus:

Halte! ein! o halte! ein!
Alles leer! — das Fenster offen!
Er ist fort! — ist tot — tot — tot!

III. Berta weilt in wehmüthiger Stimmung in derselben Halle des Schlosses. Da erscheint Jaromir bleich und verstört, den blutenden Arm in der Binde, die er sich aus Bertas Schärpe gebildet. Auf Bertas besorgte Fragen antwortet er mit einer aus Wahrheit und Dichtung gemischten Erzählung: er sei an einer Linde, um dem Vater zu helfen, herab-

geflattert; nach hundert Schritten von einem Schuß getroffen, habe er denselben Weg zurückgenommen. Berta löst die Schärpe von der Wunde und läßt sie zur Erde fallen in trauernder Erinnerung an die wehmütigen Stunden, in welchen sie unter Tränen daran gestickt. Da werden im Vorfaal Schritte vernehmbar. Jaromir zieht sich eilends ins Nebengemach zurück. Ein Soldat erscheint mit einem abgerissenen Stück von Jaromirs Schärpe, er erzählt, um die wegen ihres Vaters zitternde Berta zu beruhigen, der Räuberhauptmann sei durch eine Kugel im Arme getroffen und von ihm ergriffen; habe aber in gewaltigem Ringen sich befreit und ihm den Fehz der Schärpe in den Händen gelassen. Berta, der jetzt alles klar wird, verbirgt zitternd mit dem Schnupstuch das auf dem Boden liegende Stück der Schärpe, das Jaromir am Arme getragen. Es folgt eine prachtvolle Schilderung des Räuberhauptmanns (162—184) durch den Soldaten. Dieser geht und läßt Berta in ihrer Verzweiflung zurück. Jaromir erscheint; und nun erfolgt die Erkennungsszene. Jaromir, dem jede Lüge verhaßt ist, gibt die Wahrheit in den Worten kund:

Sahret wohl, ihr feigen Lügen,
Ihr wart niemals meine Wahl:
Daß ich es im Innern wußte
Und es ihr verschweigen mußte,
Das war meine gift'ge Qual.
Wohl der Blitzstrahl hat geschlagen,
Das Gewitter ist vorbei;
Frei kann ich nun wieder sagen,
Was ich auf der Brust getragen,
Und ich atme wieder frei. —

Ja, ich bin's, du Unglücksel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Häschcr suchen,
Bin's, dem alle Lippen fluchen,
Der in Landmanns Nachtgebet
Hart an, an dem Teufel steht;
Den der Vater seinen Kindern
Nennt als fürchtbares Exempel,
Leise warnend: Hütet euch,
Nicht zu werden diesem gleich!

Ja, ich bin's, du Unglücksfel'ge,
Ja, ich bin's, den du genannt;
Bin's, den jene Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir!

Er vergießt Tränen der Reue und der Sehnsucht nach Freuden. Als er bei Berta die Pforte des Mitleids versperrt sieht, ist er entschlossen, zum Schafott zu gehen. Da erfolgt ein Umschwung in Bertas Empfindung, die ihn zurückzuhalten sucht; mit diesem Umschwung kehrt bei Jaromir die Lust zum Leben wieder: als neues, reines Wesen will er, wie neugeboren aus der Schöpferhand, in Zukunft leben; er wirft sich ihr zu Füßen und sinnt auf Flucht zum fernen Rhein, um auf neuer Bahn mit Berta ein neues Leben zu beginnen. In der Ahnengruft, wo die Särge der Väter stehen, will er um Mitternacht mit Berta zusammentreffen, von dort führt ein Weg ins Freie. Da er keine Waffen besitzt zu ihrem Schutze, geht er in Verzückung auf den Dolch zu, der in der Halle hängt. Doch Berta warnt ihn, da an seiner Scheide Unglück hänge; denn dieser Dolch habe einst die Ahnfrau des Geschlechts niedergestoßen. Auch die Ahnfrau erscheint, um zu warnen. Doch alles vergeblich. In Jaromir erwachen beim Anblick des Dolches Jugenderinnerungen; lachend blinzt ihm dieser entgegen, wie ein Schicksalswinz. Er ergreift ihn, die Ahnfrau verschwindet. Unter den Worten: „Nun leb' wohl! — Leb' wohl, mein Kind! Mutig, froh! — Die Zukunft lacht! Und gedenk: um Mitternacht!“ eilt er mit erhobnem Dolche davon.

IV. Günter und Berta sind allein in der Halle des Schlosses. Draußen wimmernde Stürme, in den öden Gängen schleichendes Entsetzen, Poltern in den morschen Särgen des Grabgewölbes verkünden das Wandeln der Ahnfrau, das Unglück oder Freveltat, vielleicht Unglück und Freveltat verkündet. Die Herzen der beiden finden sich in den Gedanken, daß Gott allein Herr ist. Berta sinkt im Gebete nieder, während Günter vom Fenster aus durch die Winternacht beobachtet, wie man die Räuber verfolgt. Bertas Gebet

gilt zuerst dem Geliebten, dann dem Vater; im Grunde aber kommt ihre Sorge wieder und wieder auf den Geliebten zurück. Da ertönt ein Schrei. Günter glaubt, der Graf, Berta, Jaromir sei verwundet. Der Hauptmann bringt Gewißheit: der Vater ist verwundet, ihn traf der Stoß eines flüchtigen Räubers in den Gängen des Schlosses. Berta ahnt das Schlimmste; ihre Ahnung steigert sich fast zur Gewißheit, als sie vernimmt, daß ein Dolch die Wunde geschlagen. Der Vater wird gebracht. Seine Erzählung deutet an, daß er in dem Räuber Jaromir erkannt zu haben glaubt. Das Schicksal rückt näher und näher heran; seines Donnerwagens Lauf hält kein sterblich Wesen mehr auf: ein alter Räuber, Boleslaw mit Namen, den man soeben ergriffen, beichtet, um sein Leben zu erhalten, daß er vor 20 Jahren den Sohn des Grafen geraubt um funkelnden Geschmeides willen, das der Knabe trug; daß er das Kind beschützt vor seinen Genossen und es an Sohnes Statt angenommen habe und daß auch dieser Räuber geworden sei. Die schreckliche Ahnung des Grafen, daß Jaromir sein Sohn sei, wird zur Gewißheit, als der Räuber erklärt, der Sohn sei im Gebiet des Schlosses. Also Sohn und Mörder des Vaters, Bräutigam und Bruder der Schwester. Diese Erkenntnis, die zuviel ist, wird in ihrer Wirkung noch gesteigert, als Günter den Dolch aufhebt, mit dem Jaromir den Grafen getroffen, denselben Dolch, der in der Halle hing, den der Ahnherr in wilder Wut in der Gattin Blut tauchte! Unter der Last solcher Eindrücke sinkt der Graf mit den Worten in den Tod:

Tiefverhüllte Warnerin,
Sünd'ge Mutter sünd'ger Kinder,
Trittst du dräuend hin vor mich?
Triumpfiere! Freue dich!
Bald, bald ist dein Stamm vernichtet,
Ist mein Sohn doch schon gerichtet:
Nimm denn auch dies Leben hin,
Es stirbt der letzte Borotin!

Es folgt ein stilles Gebet der Umstehenden. Dann fordert der Hauptmann zum Rachewerke auf. Berta bleibt allein.

Ihr Geist und ihre Phantasie umnachteten sich unter den vernichtenden Eindrücken wilden Schmerzes. Sie will Gift nehmen; doch ehe sie das Fläschchen erreicht, das auf dem Tische liegt, bringt ihr die Wucht allen Elendes den Tod.

V. Im Schloßzwinger harret Jaromir der Geisterstunde, die ihm zugleich das Glück der Liebe bringen soll. Ihn martern Gedanken über den Mord, den er begangen, zu welchem, wie er meint, der Teufel ihn veranlaßt, von dem Gottes Engel ihn zurückgehalten, zu dem schließlich der so verhängnisvolle Dolch und seine Blutgier den Ausschlag gaben. In dieser Stimmung trifft ihn Boleslaw, der seiner Haft entsprungen ist und ihm enthüllt, daß er nicht sein Sohn sei. Glückselig darüber, daß er nicht von Geburt an in der Verwerfung Buch eingetragen sei, wird diesem klar, weshalb so oft das Gefühl des Hasses gegen Boleslaw sich in ihm geregt, wenn er gebetet, und weshalb ihn kalter Schauer gegen sein Handwerk ergriffen, wenn er Gottes Namen genannt. Er bereut klagend, daß er nicht die tiefgeheime Warnung des eignen Innern verstanden. Aus dem Glauben, daß er von einem armen Landmann oder Bettler abstamme, schrecken ihn die Worte Boleslaws auf: „Bist ein Graf von Borotin! Bist ein Sohn des alten Grafen.“ Was ihn erheben sollte, schmettert ihn nieder; Wut gegen den, der ihm die Wahrheit so lange vorenthalten, ergreift ihn. Als er sich an dem Räuber vergreifen will, entflieht dieser. Jaromir ist wieder allein, gequält von dem furchtbaren Gedanken, daß er des Vaters Sohn und Mörder ist, daß kein noch so gräßliches Vergehen diesem gleiche, daß allen Sündern, nur dem Vtermörder nicht Vergebung werde. Die verzweifelte Stimmung wirft ihn in die gezwungensten Gedanken: so etwas kann er nicht getan haben; tiefverhüllte schwarze Mächte haben hier die Hand im Spiel. Er ruft dem Schicksal zu: „Ich schlug den, der mich geschlagen. Meinen Vater schlugest du.“ Nur ein Trost bleibt ihm noch: Hoffnung auf Gesundung des Vaters und auf Vergebung. In diesen tröstlichen Gedanken schallen die ersten holden Töne der Musik aus der Kapelle, die Balsam in sein Herz träufeln, — die aber schnell ihre Wirkung ändern,

als die Friedensflänge in Grabgefänge sich wandeln. In volle Verzweiflung aber gerät Jaromir, als er seinen Vater bleich und tot unter dem umflorten Kruzifix auf dem schwarz verhüllten Kirchenchore ruhen sieht. Als die Lichter verlöschen, erinnert sich Jaromir allmählich, weshalb er im Zwinger weilt. Der Gedanke, daß Berta zugleich seine Braut und Schwester sei, versetzt ihn in wahnsinnige Erregung: er will sie trotz alledem zur Gattin machen; denn wer dem Teufel sich erkoren, der tue es ganz. Er klettert durchs Fenster ins Grabgewölbe, wo er sich mit Berta versprochen. Noch ist er nicht ganz verschwunden, da naht der Hauptmann mit Soldaten, geführt von Boleslaw, der, wieder ergriffen, von des Grafen Sohn Befreiung hofft. Sie finden Jaromir nicht mehr und machen sich zu weiterer Verfolgung auf.

Die letzte Szene spielt im Grabgewölbe am hohen Grabmal der Ahnfrau, in der Nähe einer mit schwarzem Tuch bedeckten Erhöhung. In gewaltiger Erregung ruft Jaromir nach Berta. Auf den Ruf entsteigt die Ahnfrau ihrer Grabstätte. Jaromir hält sie für seine Braut und dringt auf sie ein, mit Hochzeitsgedanken ihr zuredend. Die Ahnfrau erklärt, nicht seine Schwester zu sein. Ihre zweimalige Frage: „Wo ist dein Vater?“ bringt ihn in gewaltigen Grimm. Ihren Rat, zu entfliehen, weist er schroff zurück. Er will mit ihr, seiner vermeintlichen Berta, fliehen. Vor der von der Ahnfrau aufgedeckten Leiche der Berta taumelt er zuerst zurück. Trotzdem stürmt er von neuem auf die Ahnfrau ein mit den Worten:

Weh mir! — Truggeburt der Hölle!
All' umsonst! Ich lass' dich nicht!
Das ist Bertas Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle.

Die Ahnfrau öffnet ihre Arme; er stürzt hinein, taumelt einige Schritte zurück und sinkt tot an Bertas Sarge nieder.

Inzwischen sind der Hauptmann und seine Schar eingedrungen; erstarrt sehen sie, was geschehen, und die Ahnfrau in ihr Grabmal mit den Worten zurückkehren:

Nun wohlan! es ist vollbracht!
Durch der Schlüsse Schauernacht,
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klausel,
Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause.

Die Schicksalsidee.

Grillparzers Ahnfrau ist bekannt unter dem Schlagworte der „Schicksalsidee“. In der That zieht diese sich, für jedes unbefangene Gemüt unverkennbar, durch das ganze Stück.

Die Ahnfrau selbst steht unter der Macht des Schicksals: sie ist verdammt, Schuld und Leiden des Geschlechts der Borotin mit zu erleben, ohne helfen, ohne hemmen zu können, bis das aus sündigem Ursprung entsprossene Geschlecht von dem Fluche, der wegen geheimer Untat und Mord auf ihm lastet, und von dem Hange zum Bösen, den es von der Ahnfrau des Hauses geerbt hat, erlöst ist. Mag diese tun, was sie will, bis zur Vollstreckung des unabänderlichen Schicksalschlusses ist sie verurteilt zu ohnmächtigem Umherwandern. Sie weiß, daß das Schicksal bestimmt, was sie nicht abzuwenden vermag. Ebenso stehen ihre Nachkommen unter dem Schicksal, unter dem Fluche der Sünden ihrer Vorfahren. Wider Wissen und Willen werden sie in Greuel und Verderben verstrickt oder an den Rand sündhaftester Untaten geführt. Das Schicksal lenkt ihr Sinnen, Trachten und ihr Handeln zu unbewußter, gleichsam schuldloser Schuld.

Serner stehen unter dem Schicksal alle die Zufälle, die dem unglücklichen Geschlechte zustößen; mit ausgesuchter Tücke waltet das Satum in diesen Zufällen. Daß das dreijährige Söhnchen durch die zufällig offenstehende Gartentür zum nahen Weiher läuft und in die Hände der Räuber fällt, daß der unter diesen zum Jüngling herangewachsene Jaromir gerade seine Schwester aus den Händen seiner Frevelgenossen befreien, ihr Herz gewinnen und mit dem seinigen zum Liebesbunde vereinigen muß, ist ein tödtlicher Zufall. Und ebenso ist's ein boshafter Zufall, daß gerade Jaromir in den Außenwerken

des Schlosses von seinem Vater entdeckt und ergriffen wird und unwissend diesen niederstößt mit demselben Dolch, der einst die Gräfin, die Ahnfrau des Hauses, niedergestreckt, mit demselben Dolch, der am Pfeiler der Schlosshalle hängend den Sohn des Schlosses geheimnisvoll anzog und zu Mordhandwerk begeistert:

Ei, fürwahr ein tüchtig Eisen!
Wie ich ihn so prüfend schwinge,
Wird mit eins mir guter Dinge
Und mein innres Treiben klar.
Scheint er doch so ganz zu passen:
Wen's mit dir, mein guter Stahl,
Mir gelingt, so recht zu fassen,
Der wird mich wohl ziehen lassen
Und kommt nicht zum zweitenmal.

Der Vater aber richtet an Dolch und Schicksal in der Todesstunde die Worte:

Ja, du bist es, blutig Eisen,
Ja, du bist's, du bist daselbe,
Das des Ahnherrn blinde Wut
Tauchte in der Gattin Blut!
Ich seh' dich, und es wird helle,
Hell vor meinem trüben Blick!
Seht ihr mich verwundert an?
Das hat nicht mein Sohn getan!
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Lenkten seine schwankte Rechte!

Zufall über Zufall also fügen es, daß so viele Greuel sich vollziehen. Auf die unbefangene Phantasie müssen alle diese Zufälle den Eindruck des Schicksals machen; diese Zufälle sind nichts andres als die in Schleier gehüllte Notwendigkeit. Denn sie alle bewegen sich in derselben Richtung, sie steigern sich stufenweise und sie befinden sich in Übereinstimmung selbst mit dem unheimlichen Wetter, das draußen die Winternacht durchtobt, und in Übereinstimmung mit den Gedanken und Worten der handelnden Personen. Die Erzählung des alten Borotin von dem Schicksal seines Hauses setzt gerade da ein, wo sie in die Zufallsreihe gehört, und ebenso reiht sich an passendster Stelle in diese Reihe ein die Erzählung des Kastellans von

der unter den Bewohnern des Schlosses verbreiteten Schicksals-
sage und den Ahnungen, die sich an diese Sage knüpfen.
Unheimlich führt das Schicksal selber gleichsam in ihren Reden
das Wort, als beide keine Ahnung davon haben, daß gerade
in dieser schaurigen Nacht die Zuspitzung der Zufälle zur
Schicksalserfüllung sich vollzieht. Und in derselben unheimlichen,
schicksalschwangeren Richtung bewegen sich wiederholt die Worte
der Personen des Stüdes:

Nein, es ist die Überzeugung,
Die sich immer mehr bewährt:
Daß das Schicksal hat beschlossen,
Von der Erde auszustoßen
Das Geschlecht der Borotin,

sagt der Herr des Schlosses, als er das Schreiben gelesen, das
ihm den Tod des Veters meldet. Und

Sieh, mein Sohn, so leben die,
Die das Schicksal hat gezeichnet,

sagt er warnend zu Jaromir, bevor er ihn mit seiner Tochter
verlobt. Und kurz vor seinem Tode warnt er ebenso seine
Tochter, als diese sagt, er dürfe noch nicht sterben:

Willst du mit den Kinderhänden
In des Schicksals Speichen greifen?
Seines Donnerwagens Lauf
Hält kein sterblich Wesen auf.

Wie der Graf, ist sein Sohn von der unheimlichen Macht
des Schicksals so überzeugt, daß er sich fast bis zur Sophisterei
in seiner Leidenschaft versteigt, wenn er dem Schicksal Schuld
an allem gibt:

Aber zwischen Stoß und Wunde,
Zwischen Mord und seinem Dolch,
Zwischen Handlung und Erfolg
Dehnt sich eine weite Kluft,
Die des Menschen grübelnd Sinnen,
Seiner Willensmacht Beginnen,
Alle seine Wissenschaft,
Seines Geistes ganze Kraft,
Seine brüstende Erfahrung,

Die nicht älter als ein Tag,
Auszufüllen nicht vermag;
Eine Kluft, in deren Schoß,
Tiefverhüllte, finstre Mächte
Würfeln mit dem schwarzen Los
Über kommende Geschlechter.
Ja, der Wille ist der meine,
Doch die Tat ist dem Geschick.
Wie ich ringe, wie ich weine,
Seinen Arm hält nichts zurück.
Wo ist der, der sagen dürfe:
So will ich's, so sei's gemacht!
Unsre Taten sind nur Würfe
In des Zufalls blinde Nacht —
Ob sie frommen, ob sie töten?
Wer weiß das in seinem Schlaf?
Meinen Wurf will ich vertreten,
Aber das nicht, was er traf!
Dunkle Macht, und du kannst's wagen,
Rufst mir: Vatermörder zu?
Ich schlug den, der mich geschlagen,
Meinen Vater schlugest du!

In derselben Richtung bewegen sich auch die letzten Worte der Ahnfrau von der „Schlüsse Schauernacht“. Und daß dieses unheimliche Wesen gerade so geheißen ist wie Berta und daß es dieser ähnlich ist, das kommt in auffallender Weise all den Schicksalsfügungen und Zufallstücken entgegen.

Nach allem, was wir also vom Schicksal sehen und hören in Grillparzers Ahnfrau, kann es uns kein Wunder nehmen, daß man sein Stück zu jener Gattung zählte, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts in engerem oder weiterem Anschluß an die antike Tragödie, besonders an Sophokles' König Ödipus, dem Fatum Eingang in das moderne Drama gewährte. Im besseren Sinne gehört hierher Schillers Braut von Messina und zum Teil auch sein Wallenstein, in weniger gutem Sinne Zacharias Werners 24. Februar, Müllners 29. Februar und desselben Dichters Schuld. Daß mit diesen Schicksalstragödien die Ahnfrau in einem Atem genannt wurde, hat Grillparzer Zeit seines Lebens verstimmt. Er sagt selber in seiner Selbstbiographie, genau genommen befinde sich die Schicksalsidee

gar nicht in seiner Ahnfrau. Daß die Personen zufolge einer dunkeln Sage von einem früheren Verschulden sich einem Verhängnis verfallen glaubten, bilde so wenig ein faktisches Schicksal, als einer darum unschuldig sei, weil er sich für unschuldig ausgebe. Das Ende der Strafe sei für die Ahnfrau nur bis zum Aussterben ihres Hauses, gleichviel, wann und wie, bestimmt; der Zeitpunkt, und daß es durch Verbrechen geschehe, sei zufällig, doch keine Schicksalsbestimmung. — Der unbefangene Zuschauer wird sich doch zwingen müssen, diesen Erörterungen mit Überzeugung folgen zu können, und ebenso wenig kann er Schreyvogel, der die kräftigere Hervorhebung gleichsam auf dem Gewissen hat (s. Entstehungsgeschichte S. 4), zustimmen, wenn er in der ersten Auflage zu Grillparzers Ahnfrau diesen verteidigt mit den Worten: „Seines (Grillparzers) Wissens findet sich darin keine Spur von dem abgeschmackten Irrglauben, den man ihm hat andichten wollen. Es ist ihm nicht in den Sinn gekommen, Verbrechen durch Verbrechen entschulden zu lassen und in der Vertretung von Schuld und unglücklichen Ereignissen, welche den Inhalt seines Trauerspiels ausmacht, ein neues System des Fatalismus darzustellen. Shakespeare und Calderon haben den abergläubigen Wahn finsterner Zeiten mit ungleich größerer Kühnheit zu poetischen Zwecken benutzt, als es in der Ahnfrau geschehen ist, ohne daß man ihn deshalb vertekert hätte . . . Das Schicksal spielt in der Andacht zum Kreuz eine weit mehr heidnische Rolle, als in dem gegenwärtigen Stücke, worin eine Sünderin ihre geheime Untat durch den quälenden Anblick der Schuld und der Leiden, die sie zum Teil selbst über ihre Nachkommen brachte, auf eine dem jüdischen und christlichen Lehrbegriffe eben nicht widersprechende Weise abbüßt.

Der verstärkte Antrieb zum Bösen, der in dem angeerbten Blute liegen kann, hebt die Willensfreiheit und die moralische Zurechnung nicht auf. Die Sophisterei der Leidenschaften, welche der Verfasser seinen tragischen Personen in den Mund legt, ist nicht sein Glaubensbekenntnis; so wenig als die zufällige Wahl eines märchenhaften Stoffes einen Beweis gegen

die Orthodogie seiner Kunstansichten abgibt. Der Verfasser kennt die Schule nicht, zu der man ihn zu zählen beliebt." — In ähnlichem Sinne verteidigt Heinrich Laube, der spätere Direktor des Wiener Burgtheaters, Grillparzer in dem Nachwort zur ersten Ausgabe der sämtlichen Werke des Dichters: „Übrigens ist es auch in solcher Gestalt (d. h. mit dem durch Schrenpogel veranlaßten Einschub) eigentlich nicht die volle Schicksalsidee, deren man das Stück anklagt, sondern es ist eine Theorie der Vererbung, welche in dichterischer Charakteristik gar oft eine Rolle spielt, ohne dem Werte der Dichtung Abbruch zu tun. Sie ist eben wahr, die grelle Ausdehnung nur, wie hier in der Ahnfrau, erweckt gerechtes ästhetisches Bedenken, ein Bedenken, welches aber doch immerhin einen andern Ausdruck suchen muß als den Ausdruck mit dem Stichworte „Schicksalstragödie.““ Trotz dieser Verwahrungen gegen die „Schicksalsidee“, ist doch bis heutigen Tages der Glaube nicht gewichen, daß die Ahnfrau auf den Irrpfaden der Schicksalsdramatik wandle. Sehen wir vom Streit mit Worten ab und betrachten wir genauer die Schicksalstragödien, die zur Ahnfrau in Beziehung stehen und auf sie Einfluß geübt haben, so werden wir in diese Frage mehr Klarheit bringen als theoretische Erörterungen das vermögen.

Zunächst des Sophokles König Ödipus: Laios, des Ödipus Vater, dem Könige von Theben, ist prophezeit worden, er werde durch seinen Sohn umkommen. Deshalb übergibt er diesen einem Hirten, der ihn töten soll. Doch aus Mitleid mit dem Kinde gibt der Beauftragte den Ödipus einem andern Hirten, der ihn an den Hof des kinderlosen König Polybos bringt, wo der Fremdling als Sohn des Königspaares aufgezogen wird. Dem Herangewachsenen wirft eines Tages ein trunkenen Gast vor, daß er ein Findling sei. Nach unbefriedigender Aufklärung zieht Ödipus gen Delphi, um das Orakel zu befragen. Es wird ihm der Bescheid, er sei bestimmt, Vtermörder und Muttergatte zu werden. Er meidet Korinth, erschlägt aber an einem Dreifweg einen Mann, der sich weigert, ihm auszuweichen. Es ist sein Vater. Nur ein

Diener des Geleites entkommt, derselbe Sklave, dem einst der Auftrag geworden, Ödipus zu töten. Dieser wandert weiter, kommt in die Nähe von Theben, löst das Rätsel der unheilvollen Sphinx, die Theben bedroht, und erhält zum Danke den erledigten Thron und die Witwe des Königs zur Gattin. Das Ungewollte, scheu Gemiedene wird sein Untergang. In glücklicher Ehe, der zwei Söhne und zwei Töchter entstammen, lebt er 18 Jahre. Da kommen Seuche und Mißwachs über die Stadt, und das Orakel des Apollo erklärt, der Mörder des Laios müsse verbannt oder getötet werden, wenn das Unheil von der Stadt genommen werden solle. Damit bricht das Schicksal über Ödipus herein. Aus Verzweiflung tötet sich die Mutter und Gattin des Ödipus. Dieser aber blendet sich selbst und wandert von dannen.

Nach dem Vorbilde des Sophokleischen Dramas übernahm Schiller in seiner Braut von Messina die Idee des Schicksals; doch den Grundgedanken moderner Ästhetik, wonach alles aus dem Charakter, dem freien Willen der handelnden Personen sich ergeben muß, verwob er damit: der tragische Held Don Cesar wie die übrigen Glieder des Königshauses fordern durch ihren maßlos leidenschaftlichen Sinn das Schicksal heraus, das nicht auf sich warten läßt und bald eine herrschende Rolle spielt. Die Personen suchen den dunkeln Orakeln auszuweichen; doch es hilft nichts; alles was geschieht, liegt außerhalb Menschenberechnung und Menschenwille. Cesar erschlägt Manuel, trotzdem er weiß, daß es sein Bruder ist, aus Eifersucht um eines Weibes willen, die von beiden Brüdern geliebt wird, aber — unerkannt — ihre Schwester ist. Das läßt ihn die Mutter verfluchen, die durch ihre „Heimlichkeit“ alles verschuldet hat. Zu dem großartigen Walten des Schicksals kommen auch hier kleine Zufallstücken: Manuel erfährt von der Mutter alles, was Cesar nicht hören darf, und jener verläßt immer gerade dann die Bühne, wenn Aufklärung erfolgen würde, die alles erhellen und alles verhüten könnte. —

In ganz andern Formen vollzieht sich das Walten des Schicksals in der Tragödie des Zacharias Werner „Der 24. Februar“.

Am 24. Februar sehen wir Kunz Kuruth in entlegener Alpenhütte mit seinem Weibe Gertrud, die er wider den Willen seines Vaters gefreit hat. Als dieser, wie so oft, einst die ihm widerwärtige Frau mißhandelt und beschimpft hat, hat der Sohn mit einem Messer nach dem Vater geworfen, diesen zwar nicht getroffen, aber einen so tödlichen Schreden eingejagt, daß der alte Mann vom Schlage getroffen unter gräßlichen Flüchen gegen das Paar und seine Brut seinen Geist aufgab. Der Fluch, der an einem 24. Februar gefallen, geht in Erfüllung. Der erste Sohn, geboren mit dem Zeichen einer roten Sense auf dem Arm, schneidet, zum Knaben herangewachsen, mit demselben Messer im Spiel seiner zweijährigen Schwester den Hals ab. Die Mutter tut den Knaben in ihrer Verzweiflung zu einem Ohm; doch hier will er nicht gut tun, wird in ein Besserungshaus gebracht, entläuft, ist verschollen und kommt, nach langer Wanderfahrt wohlhabend geworden, an dem 24. Februar wieder heim, an dem das Spiel beginnt. Die Eltern befinden sich gerade in großer Not, da ihnen am andern Tage Pfändung bevorsteht. Um sich zu helfen, ermordet der Vater den Unbekannten, als dieser schlafen gegangen, mit demselben Messer, das schon so viel Unheil angerichtet. In seinen letzten Zügen gibt der Sohn sich zu erkennen. Der Vater übergibt sich den Gerichten. — Zacharias Werner wird von Adolf Müllner noch übertrumpft in dessen Trauerspiel „Der 29. Februar“. Der Förster Walter Horst liebt ein Mädchen von unbekannten Eltern, das mit ihm unter einem Dache erzogen wird. Als er seinen Vater um die Einwilligung zur Ehe bittet, wird das Mädchen entfernt, nachdem es geschworen, nicht mit Walter in Beziehung zu treten. Dieser verläßt im Zorne das Haus und trifft mit dem Mädchen zusammen. Nach einiger Zeit erhält er vom Vater einen Brief, der ihn und das Mädchen einlädt, zum 29. Februar, dem Geburtstage des Vaters, heimzukehren. Die beiden fassen den Brief als ein Zeichen auf, daß der Vater das Jawort geben werde, gehen erfreut die Ehe ein und fahren als Mann und Frau heim. Als Walters Vater sie als Paar vor sich sieht,

erschrickt er so gewaltig, daß ihm ein Schlagfluß Zunge und Hände lähmt und er schließlich mit dem Geheimnis, das hier unheimlich waltet, stirbt. Aus der Ehe erwachsen ein Sohn und eine Tochter. Diese (ein Traum hat's vorausgesagt) ertrinkt an einem 29. Februar. Zum drittenmal kehrt der 29. Februar wieder. Ahnungen und Träume der Mutter gehen ihm voraus: sie sieht den Sohn mit einem Dolch im Herzen und ein blutiges Haupt, das ihm vor die Füße rollt, das Haupt des Vaters. Am 29. Februar erscheint des alten Vaters Horst Bruder, der bisher im Ausland gewesen, und führt Aufklärung herbei: Walter hat, ohne es zu wissen, seine Schwester geheiratet, die aus einem unerlaubten Liebesverhältnis des Vaters mit der jüngeren Schwester der Mutter entsprossen ist. Walter ersticht, um die Schuld zu sühnen, seinen Sohn, der ihn darum bittet, weil ein Traum diesen Weg gezeigt. Nach vollbrachter Tat stellt Walter sich dem Gerichte. Seine Frau verspricht, der Hinrichtung beizuwohnen, damit ein Traum in Erfüllung gehe, in dem sie sein Haupt zu ihren Füßen gesehen hat. — In ähnlicher Weise waltet ein blindes und unerbittliches Schicksal in Müllners Schuld: aus geringfügigen Ursachen ergeben sich eine ganze Reihe von entsetzlichen Unglücksfällen. Eine Dame verweigert einer Bettlerin ein Almosen, einen winzigen Real: das häuft Schuld und Unglück auf die ganze Familie. Die Moral des Stüdes ist zusammengefaßt in den Worten:

Tun? Der Mensch tut nichts. Es waltet
Über ihm verborgner Rat,
Und er muß, wie dieser schaltet.
Tun? das nennst du eine Tat?
O, ich bitt' dich, laß das ruhn!
Alles, alles hängt zuletzt
Am Real, den meine Mutter
Einer Bettlerin verweigert!

In allen den Dichtungen, die im vorhergehenden aufgeführt sind, die Ahnfrau eingeschlossen, spielt das Schicksal prinzipiell dieselbe Rolle. Es läßt schuldlose Menschen ohne ihr Wissen schuldig werden. Goethes Wort von den himmlischen Mächten klingt in allen als Leitmotiv:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Ohne sein Wissen und seine Schuld erschlägt Ödipus seinen Vater und wird er zum Gatten seiner Mutter. Manuel und Cesar lieben, ohne es zu wissen, ihre Schwester, die sie doch tot glauben. Der alte Kuruth ermordet den Sohn, den er für einen Fremdling hält. Walter Horst wird ahnungs- und schuldlos seiner Schwester Mann. Jaromir liebt schuldlos seine Schwester und ersticht ebenso ohne sein Wissen den eignen Vater. Schicksalsgewalten sind überall stärker als die Menschen; gegen diese kämpfen auch die fatalistischen Dämonen kleinlichsten Zufalls. Und dennoch ist zwischen der Verwendung des Schicksals in den verschiedenen Stücken ein Unterschied. Bei Sophokles und Schiller ist fast alles aus dem Großen heraus entworfen. Die Menschen sind erfüllt von gewaltigen Leidenschaften, auch edelster Art; die Gestalten sind gewaltig in ihrem Willen, die Charaktere schreiten auf hohen Pfaden über den Niederungen der Menschen dahin; sie sind im besten Sinne „Übermenschen“, die den Neid der Götter herausfordern. Das Schicksal selbst ist umkleidet mit düsterer Hoheit, seine Äußerungen sind wie Blitze, die Eichen treffen. Die dira necessitas, die grause Notwendigkeit liegt auf den Taten der Menschen. — Bei Werner und Müllner ist aber alles, was mit dem Schicksal zusammenhängt, kleinlich, niedrig, ja geradezu läppisch. Das Schicksal geht wie ein „Tröbderweib“ mit Messern, Sensen, Dolchen, mit Träumen, Ahnungen und allerhand geheimnisvollem Brimborium hausieren. Das Schicksal sitzt mit seinem 24. oder 29. Februar da, wie ein kleinlicher Gläubiger, der seinen Termin zu richtigem Datum nicht verfehlen will, und es benimmt sich wie ein alberner Dämon, der die Menschen narret; es ist wie ein Blitz, der Disteln köpft; das Gruseln, das von ihm ausgeht, streift nah ans Komische; man fühlt sich beengt wie bei spiritistischem Unsinn. — Wie steht's mit alledem nun in der Ahnfrau? Manches erinnert an Sophokles

und Schiller. Jaromir hat etwas Gewaltiges an sich in bestimmten Situationen und Schilderungen, die den Eindruck zeichnen, den er weit herum im Volke macht. Als Ausgestoßener der Menschheit, der sich aufbäumt gegen sein Schicksal, zittert in ihm etwas von sozialer Not, die unser Mitleid fordert. Die andern vom Schicksal heimgesuchten Personen dagegen sind so zart, so hinfällig und so gut, daß man nicht versteht, weshalb gerade sie den Neid der Götter herausfordern. Mit Zacharias, Werners und Müllners Schicksalsstücken dagegen aber kann man die Ahnfrau nicht in einem Atem nennen. Denn das Schicksal in ihr hat mehr Einfachheit, Größe und Würde, als bei jenen Dichtern; vor allem ist es nicht die personifizierte Willkür, die sich an prophetische Träume, an Flüche, die den Willen hemmen, und auch nicht an festgesetzte Termine kindisch klammert. Aber dieses Schicksal hat doch wenig von der überirdischen Hoheit an sich, wie im König Ödipus und der Braut von Messina, es gehört vielmehr den unterirdischen Mächten an, die eine Art von Alpdrücken verursachen, die aus den Niederungen stammen, wo Grabesgestalten und Spinnstubengespenster ihr Dasein führen. Der Dichter knüpft damit an an die Gestalten des Volksglaubens, der in dem Leopoldstädter Theater, in welches er als Kind an Namenstagen geführt wurde, in den Ritter- und Geisterstücken sein Wesen trieb. Und ebenso knüpft er mit dem, was als „Schicksalsidee“ bezeichnet wird, an den Volksglauben an. Er selbst sagt in seiner Selbstbiographie: Denkt bei der Ahnfrau an den biblischen Spruch von der Strafe des Verbrechens an den Kindern des Verbrechers bis ins siebente Glied, und ihr habt einen Akt geheimnisvoller Gerechtigkeit vor euch, statt eines Schicksals: „Die Grundirrtümer der menschlichen Natur sind die Wahrheiten der Poesie, und die poetische Idee ist nichts andres als die Art und Weise, wie sich die philosophische im Medium des Gefühls und der Phantasie bricht, färbt und gestaltet.“ Und an einer andern Stelle seiner Werke spricht er sich in ähnlicher Weise über das Schicksal aus: „Der Begriff Schicksal ist bei uns nicht eine Frucht der Überzeugung,

sondern der dunkeln Ahnung. In allen andern Dichtungsarten spricht der Dichter selbst; was er sagt, ist seine Meinung, und daher wäre ein auf die Idee des Satums gegründetes neueres Epos ein Unding. Im Drama sprechen die handelnden Personen, und hier liegt es in der Macht des Dichters, ihre Charaktere so zu stellen, den Sturm ihrer Leidenschaften so zu lenken, daß die Idee des Schicksals in ihnen entstehen muß. Wie das Wort ausgesprochen oder die Idee rege gemacht worden ist, schlägt wie ein Blitz in die Seele des Zusehers. Alles, was er hierüber in schmerzlichen Stunden ausgegrübelt, gehört, geahnt und geträumt, wird rege, die dunkeln Mächte erwachen und er spielt die Tragödie mit. Aber nie trete der Dichter vor und erkläre den Glauben seiner Personen für den seinigen. Daselbe Dunkel, welches über das Wesen des Schicksals herrscht, herrsche auch in seiner Erwähnung desselben; seine Personen mögen ihren Glauben daran deutlich aussprechen, aber immer bleibe dem Zuschauer unausgemacht, ob er dem launichten Wechsel des Lebens oder einer verborgenen Wallung das schauerhafte Unheil zuschreiben soll, er selber ahne das letztere, es werde ihm aber nicht klar gemacht; denn ein ausgesprochener Irrtum stößt zurück. — Auf diese Art hat Müllner die Idee des Schicksals gebraucht; auf diese Art schmeichle ich mir, sie gebraucht zu haben, und die Wirkung, die dieselbe auch auf den gebildeten Teil des Publikums gemacht hat, bekräftigt meine Meinung.“

Also in allem, was der Dichter über sein Stück sagt, wehrt er sich hartnäckig gegen die Schicksalsidee; aber ebenso unerschütterlich ist er in seiner Meinung über den Wert seines Stückes geblieben. Und wenn er in seinen späteren Jahren ein Lob seiner Stücke vernahm, so wies er es unwillig zurück, wenn es mit einer Nachsicht für die Ahnfrau verbunden war. Die Ahnfrau betrachtete er als ein Produkt seines besten Talents. Daß er nicht ohne Grund so dachte, wird eine Betrachtung der Kunstmittel ergeben, die der Dichter in seinem Drama angewandt hat und durch die er Schwächen in der Anwendung des Schicksals, die Nachsicht fordern, ausgeglichen hat.

Die dramatischen Kunstmittel.

Heinrich Laube sagt in seinem Nachwort zur ersten Auflage von Grillparzers Werken: „Die Ahnfrau strotzt von dramatischem Talente. Wir haben außer Schillers Jugendarbeiten wenig Stücke in unsrer dramatischen Literatur, von welchen sich dies in so hohem Grade sagen ließe wie von diesem ersten Stücke Grillparzers. Es pocht und treibt darin ein Puls des Wortes, des Dranges, des Lebens, welcher außerordentlich ist . . .“ Sehen wir uns die verschiedenen Kunstmittel an, durch welche Grillparzer die Wirkungskraft seines Dramas erhöht. Am schwächsten, so scheint es, ist die Kunst der Charakteristik gehandhabt. Es fehlt den einzelnen Personen an individueller Herausarbeitung, die Gestalten nähern sich mehr dem Typischen; allgemein gehaltene Muster treten uns in ihnen entgegen. Doch trotzdem ist eine feine Kunst auch in der Zeichnung dieser typischen Gestalten nicht zu verkennen, die etwas Anziehendes oder auch Abstoßendes für uns bekommen. Der Graf Zdenko von Borotin tritt wenig lebensvoll uns entgegen: er ist ein müder Greis, der scheinbar ohne jede Schuld einem grausen Schicksal anheimfällt; und doch, er war dieser müde Greis nicht immer, seines Hauses Schicksal hat ihn geläutert, er hat an sich gearbeitet und sich frei gemacht von dem falschen Stolz seiner Adelsgenossen; er achtet in Jaromir den Menschen, mag er seinem Stand und seiner Stellung nach sein, was er will; und wenn er auch nicht stolz einherfährt, sein Ehrgeiz, den der König durch Mißtrauen verletzt, ist von seiner Empfindlichkeit und treibt ihn mit einer Frische zur Verfolgung der Räuber, die uns zeigt, daß jugendliches Feuer und Kampfesmut auch noch im Greise wohnen. Das macht ihn uns sympathisch. Und ebenso anziehend ist seine Tochter. Sie ist eine echt weibliche Natur, in stillem Walten und Dulden steht sie ihrem Vater zur Seite; doch als die Liebe über sie kommt, da flammt die Leidenschaft mit einer Wucht auf, daß Berta schließlich, als der Liebe Erfüllung zuschanden wird, durch die Gewalt der Empfindungen am

gebrochenen Herzen stirbt. Der Graf und seine Tochter sind doch nicht ganz so müde und milde, als es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen möchte. Und wie diese beiden Charaktere nicht ohne Kunst gezeichnet sind, so auch die Nebenpersonen. Günter, der treue Diener seines Herrn, der mit Berta und dem Grafen, mit dem ganzen Hause Borotin schwer unter der Last des Schicksals leidet und den Fluch des Hauses als eignes Unglück tief empfindet; der Hauptmann, das Muster eines Soldaten, ritterlich gewandt und königstreuen Sinnes, welchen der durch die Räuber an ihm verübten Frevel aus dem Episodenhaften und aus der Nebenrolle stark hervortreten läßt, und der Räuber Boleslaw, in dessen Sclavenseele Banditen-egoismus, Banditenfeigheit und Treulosigkeit sich widerwärtig mischen — alle drei sind mit wenig Zügen plastisch charakterisiert und kräftig geformt für die Sympathie oder Antipathie des Zuschauers. Mehr aber als bei diesen Personen zeigt sich die Kunst der Charakteristik bei dem Räuber Jaromir, besonders deshalb, weil sie uns hier eine problematische, eine moralische Doppelnatur vorführt. Ist der Trieb zum Bösen, der in diesem Manne wohnt, die verbrecherischen Regungen, die ihn immer wieder zum Räuberhandwerk und zu Mordlust hinziehen, ist die rohe Lüsternheit, die ihn nicht zurückschrecken läßt vor dem Frevel der Blutschande, ist das Rohe, Wüste und Wilde, das immer wieder in ihm aufsteigt, ein Erbe des Fluches der Sünde, der auf dem Geschlechte lastet? Oder entstammen diese Regungen dem anerzogenen Verbrechertum, und war Jaromir von Haus aus ohne Schuld und Fehler, und ist sein eigentliches Erbteil, das ihm vom edlen Vater überliefert ist, der Hang zum Guten, der sich in seiner Liebe zu Berta und im gläubigen Gebete kundtut, das seine Hoffnungen und seine Wünsche adelt? Dann würde die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zufallen, die ihn in Räuberhand geliefert haben. Jedenfalls hat die Kunst des Dichters den Helden des Stüdes durch den Zwiespalt, der in ihm kämpft, zur tragischen Person gemacht, die einen eigentümlichen Reiz auf uns ausübt und unser Mitleid in starkem Maße wachzurufen geeignet ist.

Es fehlt also doch nicht an einiger feinen Kunst der Charakteristik. Größer jedoch als diese ist die Kunst des Dichters, wirksame Stimmung über die Handlung und die Personen des Stückes auszugießen und alles in märchenhafte Form und dämmerhafte unheimliche Beleuchtung zu setzen. Diese Kunst greift hinüber in das Reich der Toten und ruft die Gespenster herbei, um mitzuwirken im Dienste des Schicksals. „Kalt und dunkel wie das Grab“, so wird im Anfang des Stückes von Berta die Stimmung der grausen Nacht bezeichnet. Fast mit Naturnotwendigkeit gehört in eine solche Luft die Ahnfrau hinein, nicht nur als ein leerer Schatten, sondern als eine Gestalt, die mitzuwirken und mitzuhandeln in solchem Dämmerlicht berufen ist. In wenigen Dichtungen ist die Gespenstererscheinung so kunstvoll begründet wie in der Ahnfrau. Solch schauerliche Nachtstunden, wo losgerissene Winde wimmern durch die Luft gleich Nachtgespenstern, wo alle die düstern geheimnisvollen Nebenbegriffe vorhanden sind, mit welchen wir von Kindesbeinen an Gespenster zu denken und zu erwarten gewohnt sind, müssen die Geister aus den Gräbern rufen, zumal wenn diese der Fluch ruhelosen Wanderns wegen schwerer Untat in den Sarg begleitet hat. Und ebenso kunstvoll motiviert ist es, wenn solche zum Mithandeln berufene Geister angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig sind und die Ahnfrau Qualen empfindet in dem Widerstreit der Liebe zu dem Geschlechte, das sie zu erhalten bestrebt ist, und der Sehnsucht nach Ruhe, die ihr nur durch den Untergang dieses Geschlechtes werden kann. Die Kunst, die Stimmung recht zu gestalten, greift hier ineinander mit der Kunst der Charakteristik, die sich in solch stimmungsvoller Umgebung auch an Gespenster wagen darf.

Die Stimmung rückt uns noch einige Stufen höher in dieser geheimnisvollen Welt der Dichtung durch den Gegensatz, in den sie Grabesluft und Lebensluft setzt und das hoffnungsvolle und nach Sinnesfreude sich sehrende Leben in den Bereich des Todes zieht. Das volle Leben zweier mächtig von Liebe bewegten Gemüther, der jugendlich selige Ansturm der Herzen,

der Traum namenlosen Glückes und die Sehnsucht nach solchem Glück, die selbst den müden Grafen Borotin für Augenblicke neu belebt, sie gehen am Rande des Grabes einher und die Schrecknisse der vom Schicksal bestimmten Glücksvernichtung starren ihnen aus jeder Ecke, aus jedem Winkel des fluchbeladenen Schlosses entgegen.

Die Form kommt dem Inhalt kunstvoll zu Hilfe, um die Stimmung noch wirksamer zu machen. Das Lyrische gesellt sich zum Dramatischen und füllt dieses mit stimmungsvollem Odem und dem weichen wohligen Hauch poetischer Empfindung. Wie wirksam schon im ersten Akte das Aufjauchzen des Glückes bei Berta, eingeleitet durch Worte, die wie ein Sonnenstrahl das dunkle Gewölk durchbrechen:

Ich kann's nicht fassen,
Mich selber nicht fassen;
Alles zeigt mir und spricht mir nur ihn,
Den Wolken, den Winden
Möcht ich's verkünden,
Daß sie's verbreiten, so weit sie nur ziehn.

Mir wird's zu enge
In dem Gedränge;
Fort auf den Söller, wie lastet das Haus!
Dort von den Stufen
Will ich es rufen
In die schweigende Nacht hinaus.

Und naht der Treue,
Dem ich mich weihe,
Künd' ich ihm jubelnd das frohe Geschick;
An seinem Munde
Preis' ich die Stunde,
Preis' ich die Liebe, preis' ich das Glück.

Und entsprechend dieser Glückesstimmung die Sehnsucht des Jaromir nach Ruhe und Herzensfrieden am Ende desselben Aufzuges:

Nehmt mich auf, ihr Götter dieses Hauses
Nehmt mich auf, du heil'ger Ort,
Von dem Laster nie betreten,
Von der Unschuld Hauch durchweht.

Unentweihete, reine Stelle,
Werde, wie des Tempels Schwelle,
Mir zum heiligen Asyl!

Unerbittlich strenge Macht,
Ha, nur diese, diese Nacht,
Diese Nacht nur gönne mir,
Harte! und dann steh' ich dir!

Diese Worte erregen um so gewaltiger, als jeder Satz und jeder Wunsch voll ominösen Inhalts ist.

Und von ähnlicher Wirkung ist der Iyrische Erguß Jaromirs im dritten Aufzuge, in welchem die Hoffnung auf ein Leben voller Wert und voller Liebe sich ausdrückt:

Wenn erschallt die zwölfte Stunde,
Und kein lebend Wesen wacht,
Nah' ich leise, leif' im Bunde
Mit der stillen Mitternacht.

Im Gewölbe, wo in Reihen
Deiner Väter Särge stehn,
Führt ein Fenster nach dem Freien,
Dort, mein Kind, sollst du mich sehn.

Und schnell eil' ich, wenn das Zeichen
Von der lieben Hand erschallt,
Schnell dahin, wo unter Zeichen
Mir dies liebe Leben wallt. —

Zur Glückeshoffnung in jähem Widerklang steht dann am Schlusse der Kirchenchor:

Auf ihr Brüder!
Senkt ihn nieder
In der Erde stillen Schoß,
In der Truhe
Sinde Ruhe,
Die dein Leben nicht genöß.

Wie durch diese Iyrischen Einlagen meisterhaft auf die Stimmung eingewirkt wird, so das ganze Stück hindurch durch die Art, wie der Dichter den trochäischen Rhythmus kunstvoll handhabt. Gerade dieses Versmaß, das der Prosa am nächsten liegt, führt leicht zu trivialer Fassung der Gedanken und wird deshalb gern genutzt, wo es sich um komische Wirkungen handelt (vgl. Wilhelm Buschs *Max und Moritz*). Solcher Ge-

fahr, prosaisch und trivial zu werden, ist Grillparzer nicht nur glücklich entgangen, sondern er hat den vierfüßigen Trochäus mit einer dichterischen Kraft und einem Stimmungsreichtum angewandt, die sich nicht häufig wiederfindet. Und je weiter die Handlung voranschreitet, um so mehr steigert sich das Dahinfliegen der Rhythmen, ihre Hast und ihre Glut durch den Reim, der von Akt zu Akt gehäufte auftritt, je erregter die Stimmung wird.

Und dazu die Sprache des Dichters: überall hastig, bewegt, drängend, oft atemlos; dem Herzen entströmend mit bereitwilliger Eile, naturwahr und volksmäßig, und doch von idealer Haltung. Diese kunstvolle Gestaltung bewirkt und erhöht der Dichter durch Anwendung von Kunstformen, die sich im einzelnen verfolgen lassen. So steht ihm im reichen Maße die Anaphora zu Gebote, d. h. die Wiederkehr derselben Worte und derselben Wendungen am Anfang mehrerer aufeinander folgender Sätze. Einige Beispiele werden diese Kunst zeigen. I, 67 ff. des Grafen Worte:

Glücklich, glücklich nenn' ich den,
Den des Daseins letzte Stunde
Schlägt in seiner Kinder Mitte.
Solches Scheiden heißt nicht Sterben,
Denn er lebt im Angedenken,
Lebt in seines Wirkens Früchten,
Lebt in seiner Kinder Taten,
Lebt in seiner Enkel Mund.

IV, 23 ff., wo Berta über das Schicksal ihres Hauses sagt:

Unglück oder Freveltat?
Unglück, ach! und Freveltat.
Reichte nicht das Unglück hin,
Dieses Dasein zu vernichten,
Warum noch den schweren Frevel
Laden auf die wunde Brust?
Warum, du gerechtes Wesen,
Noch mit des Gewissens Fluch
Deinen harten Fluch verschärfen?
Warum, Gott, 3wei Blitze werfen,
Wo's an einem schon genug?

Ebenso Bertas schmerzgefüllte Worte vor dem Tode des Vaters (IV, 219):

Vater, nein! — Nicht sterben! Nein!
Nein, Ihr dürft nicht, dürft nicht sterben!
Seht, ich klammre mich an Euch,
Seht, Ihr dürft, Ihr könnt nicht sterben!

Und Jaromir im Anfangsmonolog des fünften Aufzuges (23 ff.):

Und wenn's recht, was ich getan,
Warum faßt mich Schauder an?
Warum brennt es hier so heiß,
Warum wird mein Blut zu Eis?
Warum schien's, als ich es tat,
In dem schwarzen Augenblicke,
Teufel zögen mich zur Tat,
Gottes Engel mich zurücke.

Wie in diesen Beispielen sich die Häufung des Reims mit der Anaphora verbindet, um poetischen Reiz zu erhöhen, so tritt in der Frühlingsschilderung, die Graf Borotin im ersten Aufzuge gibt (I, 51 ff.), am Schlusse der Verse auch noch die Klangfigur der Alliteration, d. h. des Gleichklangs der Anfangslaute hinzu (weit — Wald — wird — wird; frischen — freuen; Lebens — Lenz; dazu in den letzten vier Versen zehn Silben mit i als besonderes Klangspiel):

Jeder Baum, der jetzt im Sturme
Seine nackten, dürrn Arme
Hilfeslehnend streckt zum Himmel,
Wird mit neuem Grün sich kleiden.
Alles, was nur lebt und weht
In dem Hause der Natur,
Weit umher, in Wald und Flur,
Wird sich frischen Lebens freuen,
Wird im Lenz sich erneuen;
Nie erneut sich Borotin!

Und wie Anaphora und Alliteration, so wirkt die Klimax, die Steigerung der Worte von Stufe zu Stufe, und die Apopiopese, das plötzliche Abbrechen der Rede, das erahnen läßt, was kommen soll, weil gerade da, wo die Haupt-

sache kommt, die Gedanken abgesetzt werden. Für erstere Kunstform mögen einige Beispiele Zeugnis ablegen:

I, 206. Graf: Fallen gleich die weiten Lehnen
Als erloschen heim dem Thron,
Ein bescheidenes Los zu gründen,
Hat noch Borotin genug.

Berta: O, wie soll ich —

Graf: Mir nicht danke!

I, 394. Günter: Erst, als Ihr sie gellend riefst,
Eilte sie mit mir herbei.

Graf: Und ich sah —

Günter: Ihr sahet —?

Graf: Nichts!

Günter: Ihr saht etwa —?

Graf: Nichts! nichts, sag' ich!

Es ist klar, ich hab' geträumt!

II, 408. (Schläge ans Haustor.)

Graf: Was ist das? — Wer naht so spät
Noch sich dieses Schlosses Toren?

Berta: Gott, wenn etwa —

Graf: Sei nicht kindisch.

Glaubst du wohl, verdächtig Volf

Wage sich an feste Schlösser,

Wohl verwahrt und wohl bemannt?

Für die Klimax mögen zwei Beispiele genügen:

III, 410. Jaromir: Hier, hier sollen sie mich finden,
Sassen, würgen, fesseln, binden,
Hier vor deinem Angesicht.

IV, 197. Graf: Es ist Schlafens — Schlafens Zeit! —
Gutes Mädchen, armes Kind,
Klage, dulde, leide, stirb!

Trotz aller dieser Kunstmittel hält sich aber die Aehnfrau innerhalb der Grenzen, in denen volksmäßige Wirkung möglich bleibt. Das gelingt besonders dadurch, daß überall die einfache Beiordnung der Sätze der Unterordnung vorgezogen wird und dadurch der Dichter sich der älteren und schlichteren Formgebung der Volkssprache nähert. Was aber

noch mehr die Sprache in der Ahnfrau dem Volksmäßigen nähert und deshalb immer dazu beitragen wird, daß die Ahnfrau auf weite Schichten des schlichten Volkes wirken wird, das sind die vielen Anflänge an Worte und Gedanken der Bibel, die sich in unsrer Dichtung finden. Ein Gang durch das Trauerspiel möge diese Anflänge uns zum Bewußtsein bringen.

Wenn Jaromir vom Teufel sagt (II, 86):

Ich will lachen seinem Wüten
Und ihm kühn die Stirne bieten.
Oder komm' als grimmer Leu,
Will ihm stehen ohne Scheu,
Aug' ihm ins Aug' tauchen,
Zähne gegen Zähne brauchen,
Gleich auf gleich!

wer denkt da nicht an Matth. 5, 38: Ihr habt gehört, daß da gesagt ist: Auge um Auge, Zahn um Zahn.

Und bei II, 116: Bin ich doch nur Fleisch und Blut! an Matth. 16, 17: Fleisch und Blut hat dir das nicht geöffnet, sondern mein Vater im Himmel.

Serner ruft die Stelle II, 139 ff.:

Wehend fühl' ich schon den Schlummer,
Mild, wie eine Friedenstaube
Mit dem Ölweig in dem Munde,
Über meinem Haupte schweben usw.

uns die Erinnerung wach an die Taube (Mos. 8, 11), die zu Noah kommt um die Vesperzeit; „und siehe, ein Ölblatt hatte sie abgebrochen und trug's in ihrem Munde“.

II, 611: Recht gesprochen, recht gesprochen!
Daß die Kindlein ruhig schlafen,
Mit den Hunden vor die Tür!

erinnert uns an eine ähnliche Zusammenstellung in Matth. 15, 26: „Es ist nicht fein, daß man den Kindern ihr Brot nehme, und werfe es vor die Hunde.“ — Und Lazarus, der „getragen ward von den Engeln in Abrahams Schoß“ (Luc. 16, 22) begegnet uns bei dem Tode des Grafen, den Günter mit den Worten zum Himmel geleitet (IV, 421 ff.):

Fahre wohl, du reine Seele,
Ach, und deine Tugenden
Tragen dich, wie lichte Engel,
Von der Erde Leiden los,
In des Allerbarmers Schoß.

Wie Reim und Rhythmus gegen Ende der Ahnfrau sich steigern, um die Steigerung der Stimmung zu bewirken, so häufen sich auch im letzten Aufzuge die Anklänge an die Bibel: Wenn Jaromir sagt (V, 136 ff.):

Und Gott hätte in der Stunde
Der Geburt mir nicht geflucht?
Meinen Namen nicht geschrieben
Ein in der Verwerfung Buch?

so denken wir an das „Buch des Lebens“, in welches Gott die Namen derer einträgt, die über dem Evangelio gekämpft haben (Phil. 4, 3), und ebenso die Worte (V, 173):

Seit ich Gottes Namen nenne,
Seit ich Gut und Böses kenne.

an 1. Mos. 3, 5: „Gott weiß, daß, welches Tages ihr davon esset, so werden eure Augen aufgetan, und werdet sein wie Gott, und wissen, was gut und böse ist.“

Serner klingen die Worte (V, 202):

Der mit seiner Stirne Schweiß
Seiner Väter Erbe düngt

an an 1. Mos. 3, 19: „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen.“ — Gedankenverwandt ist die Stelle (V, 384 ff.):

Nein, in jenen düstern Fernen
Waltet keine blinde Macht,
Über Sonnen, über Sternen
Ist ein Vateraug', das wacht.
Keine finstern Mächte raten
Blutig über unsern Taten,
Sie sind keines Zufalls Spiel;
Nein, ein Gott, ob wir's gleich leugnen,
Führt sie, wenn auch nicht zum eignen,
Immer doch zum guten Ziel.

und Römer 8, 28: Wir wissen aber, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen.“ — Eigentümlich ist,

daß gerade Jaromir vielfach Worte spricht, die anklingen an biblische Worte und Gedanken. Es ist, als ob der Dichter diese Doppelnatur noch mehr aus seiner verderbten Umgebung hätte herausheben wollen.

Zu all den Mitteln, durch welche Grillparzer die Wirkung seiner Dichtung zu erhöhen verstanden hat, gesellt sich noch die meisterhafte Art, wie die Einheit der Handlung gewahrt ist, und wie durch Kontraste, Effekte und tragische Ironie die auf engstem Raume sich vollziehenden Ereignisse an Wirkungskraft gehoben sind. Die Handlung wächst und schwillt in den kurzen Stunden zwischen 7 Uhr und Mitternacht Schlag auf Schlag und stürmt auf uns los, daß wir kaum Ruhepausen zum Aufatmen finden. „Mit des Geschickes Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten, und das Unglück schreitet schnell,“ das ist gleichsam das Leitmotiv, das durch den Gang der Ereignisse hindurchklingt. Besonders wächst die Handlung an, wenn die Erkennungen, denen kräftige Spannung vorausgeht, sich steigern. Wie der Soldat mit dem Segen der Schärpe erscheint, Jaromir der Erkennung ausweicht durch rasche Flucht aus der Halle des Schlosses, wie Berta hört, daß der flüchtende Räuber am Arme verwundet sei, und schließlich in dem Segen der Schärpe ein Stück ihres Geschenkes an den Geliebten erkennt, und Jaromir dann mit den Worten:

„Ha!

Nun wohl! es ist geschehn!
Wohl, der Blüßstrahl hat geschlagen,
Den die Wolke hat getragen,
Und ich atme wieder frei.“

sein Geständnis in anschwellender Hast beginnt, bis zu dem Höhepunkte: „Bin der Räuber Jaromir“ — das alles ist mit einer dramatischen Kunst aufgebaut, die dem Dichter die Herzen des Volkes eroberte. Und ebenso die zweite Erkennung, die anhebt in dem Augenblicke, wo der Graf bei der Sadeln fernem Scheine in dem Räuber den Verlobten Bertas zu erkennen glaubt und die sich steigernde, spannende Erzählung des Räubers die furchtbare Tatsache ans Licht bringt, daß

Jaromir der Mörder seines Vaters sei. Und nicht minder zeigt sich vollendete dramatische Technik in der letzten Erkennung, als den Jaromir nach scheinbarer Erlösung von der niederdrückenden Empfindung, daß er von Räubern stamme, und nach der Erhebung des Gemütes in den Worten:

Will, wenn späte Sterne blinken,
Auf den nackten Boden sinken
Und mich reich und selig dünken,
Reicher, als kein König ist,
Wenn der Schlaf mein Auge schließt.

die niedererschmetternde Wahrheit trifft, daß er des Ermordeten Sohn sei. Verstärkt wird die Spannung, welche durch diese Erkennungen erzeugt wird, durch die Effekte und Kontraste, die in die Handlung gerade da eingreifen, wo sie am wirksamsten sind. Das Pochen Jaromirs an des Schlosses Thor unmittelbar nach der Erzählung der Schicksalsage, das Pochen des Hauptmanns und das Erscheinen mit seiner Verfolger-schar unmittelbar nach der Verlobung Jaromirs und Bertas und der Schuß, der das Gebet Bertas unterbricht, als sie allein gelassen in Verzweiflung um ein erlösendes Zeichen aus ihrer Angst und Not bittet — das alles wirkt mit, um die in jähem Tempo verlaufende Handlung um kräftige Eindrücke zu vermehren. Vor allem aber wirkt die tragische Ironie an den verschiedensten Stellen dann auf den Zuschauer mit herzerreißender Gewalt, wenn die Worte in Gegensatz zu den Tatsachen treten und die Personen etwas aussprechen, was dem Zuschauer eine schreckliche Wahrheit ist, ihnen selbst in diesem Sinne nicht erscheint.

Wenn der Graf den Jaromir anspricht mit den Worten (I, 671):

Wohl mir, daß mir ward vergönnt,
Den zu sehen, dem zu danken,
Der mir meine letzten Tage,
Mir mein Sterbebett verschönt,
Mit dem Glücke mich verschönt.
Komm an meine Brust, du Teurer,
Lebensretter, Segensengel!

und weiterhin (I, 709 ff.):

Laßt uns glauben, laßt uns schmeicheln,
Daß auf uns, auf unsre Not
Auch ein sücht'ger Blick gefallen,
Daß Ihr nicht nur bloß beglücken,
Daß Ihr uns beglücken wolltet.

und schließlich (I, 732 ff.):

O, er hat ein weiches Kissen:
Ein noch unentweihtes Gewissen,
Das Bewußtsein seiner Tat! —
So, noch diesen Händedruck,
So, noch diesen Segensfuß,
So, mein Sohn, jetzt geh zur Ruh'!
Ein Engel drückt' das Aug' dir zu!

und wenn diese Worte im Widerspruch mit der Wirklichkeit stehen und wir in dem Manne mit unentweihtem Gewissen den Räuber vermuten und bald auch entdecken; wenn derjenige, den der Graf als den Beglückten seines Hauses nennt und als seinen Lebensretter bezeichnet, der ihm sein Sterbebett verschönt, zum Mörder an dem Grafen wird, als dessen Sohn er schließlich erkannt wird, erzeugt das eine tragische Dissonanz, die herzerreißend wirken muß. Und von ähnlicher Wirkung sind die Worte, welche der Graf spricht, als er vernimmt, daß das Schloßgespenst auch Jaromir aufgeschreckt hat (II, 226 ff.):

Ah!

Zählt man dich schon zu den Meinen?
Ist's an jenen dunkeln Orten
Also auch schon kund geworden,
Sohn, daß du mir teuer bist.

und weiterhin die schicksalverkündenden Worte (II, 249 ff.):

Und du willst den mut'gen Sinn,
Willst die rasche Lebenslust
Und den Frieden deiner Brust,
Köstlich hohe Güter, werfen
Rasch in unsres Hauses Brand?
O, mein Kind, du wirfst nicht Lössen,
Wirst mit uns nur untergehn.

Noch kräftiger setzt die tragische Ironie ein, wenn Jaromir am Schluß des ersten Aufzuges Worte spricht, die im schärfsten

Mißverhältnisse zu der Wirklichkeit stehen, wenn er die Götter des Hauses anfleht als gute Geister, ohne zu ahnen, daß es fluchbringende Grabgespenster sind, die ihn bald aus dem Schlummer aufschrecken werden, wenn er das Haus einen heiligen Ort nennt, ohne zu wissen, daß es eine fluchbeladene Unglücksstätte ist, und wenn er die Hoffnung ausspricht, daß dieses Haus ihm wie des Tempels Schwelle zum heiligen Aßyl werden, ohne zu wissen, daß es ihm zur Richtstätte und zur Stätte des Fluches bestimmt ist. Ebenso schneidende Ironie zeigt sich in den Worten, welche er am Schlusse des dritten Aufzuges freudestrahlend an den Dolch richtet, mit dem er gar bald den Mord am eignen Vater vollziehen soll.

Und schließlich wirkt diese Ironie des Schicksals wie ein greller Blißstrahl in Grabesnacht, als Jaromir am Schlusse des Ganzen die Ahnfrau mit den Worten anredet:

Das sind meiner Berta Wangen,
Das ist meiner Berta Brust!
Du mußt mit! Hier stürmt Verlangen,
Und von dorthier winkt die Lust.

Noch herzerreißender wirkt es, wenn Jaromir, als er die Leiche Bertas gesehen und erkannt hat, was die grelle Wirklichkeit ihm bietet, mit den Worten eines Wahnsinnigen:

Weh mir! — Truggeburt der Hölle!
All' umsonst! ich laß dich nicht!
Das ist Bertas Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle!

auf die Ahnfrau zustürzt und in ihren Armen mit einem Schrei des Entsetzens in den Tod sinkt.

Wir sehen, der bühnenkundige Heinrich Laube hat recht geurteilt, wenn er sagt, daß Grillparzers Ahnfrau von dramatischem Talente strotzt, und es ist wohl begreiflich, daß Grillparzer selbst zeit seines Lebens die Ahnfrau als ein Produkt seines besten Talents erschienen ist.

Und dem Dichter hat der Erfolg recht gegeben, der sich an dieses Stück geknüpft hat. Der Ahnfrau ist es zuzuschreiben,

daß die österreichischen Dichter wieder in kräftigen poetischen Wettbewerb mit ihren deutschen Brüdern traten. Andre Dramen Grillparzers sind ja vollkommener und haben ein größeres Bühnenrecht als dieses Erstlingsstück. Aber trotzdem hat die Aehnfrau sich auf den besten Bühnen Deutschlands behauptet, weil doch ein schönes Stück naiver Romantik in ihm steckt und weil sich an den Eindrücken dieser Tragödie immer wieder erweist, wie alt und wie klug wir heutzutage geworden sind, indem wir weit abgerückt sind von dem urkräftigen Phantasieleben der Kinder und des schlichten Volkes.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lön
13. Bändchen

Ferd. Avenarius als Dichter

Von

Dr. Gerhard Heine
Bernburg



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Ferdinand Avenarius ist am 20. Dezember 1856 in Berlin geboren. Er besuchte in Dresden die Schule, war in seiner Jugend viel krank, studierte dann in Leipzig und Zürich anfangs Natur-, dann Kunstwissenschaften, reiste 1½ Jahr in Italien, kam 1882 zurück, lebte ganz eingezogen in Dresden und gründete 1887 den „Kunstwart“, der sich zehn Jahre lang höchst kümmerlich durchhals, dann aber sonderbar schnell aufwärts gedieh. Bis jetzt ist Avenarius' Name vorzüglich durch diese Kunstzeitschrift und durch die vortrefflichen Unternehmungen des Kunstwartes, wie die „Meisterbilder“ und das „Hausbuch deutscher Lyrik“, bekannt geworden, und er selbst hat dadurch einen bedeutenden und heilsamen Einfluß auf unser geistiges Leben gewonnen. Wie scheint, wird die Zeit kommen, wo die Würdigung seiner Dichtungen eine ähnliche Steigerung erfährt. Denn bis jetzt sind die Dichtungen, in denen er sein Bestes bietet, vor allem die „Stimmen und Bilder“, nur einem kleineren Kreise bekannt. Diese Sammlung von Gedichten sowie seine lyrisch-epische Dichtung „Lebe“, Werke, in denen vor allem seine dichterische Größe und Eigenart zum Ausdruck kommt, sollen uns im folgenden vor allem beschäftigen.

Ich berühre nur kurz ein früheres Werk „Die Kinder von Wohldorf“, ein Jbñll, 2. Aufl. 1898.

Der Dichter hat einen seltsamen Stoff gewählt, den er nach den Einleitungsversen in vergangene Zeiten, vielleicht die des Dreißigjährigen Krieges, verlegt, wenn auch das Nähere nicht deutlich wird. Ein fremder Spielmann sucht in einem Dorfe Wohnsitz, ohne daß er von sich, von Alter, Stand, Herkunft, das geringste verraten will. So wird er mit Mißtrauen abgewiesen und siedelt sich mit seinem dunkeln Geheimnis im Walde an. Durch sein Geigenspiel und seine Freundlichkeit lockt er die Kinder des Dorfes zu sich und verdient sich ihre Liebe und allmählich auch die stille Achtung der Dörfler durch jahrelange liebende Fürsorge und Freundlichkeit, bis er eines

Tages im Flusse tot gefunden wird; er hat seinem Leben ein Ende gemacht und sein Geheimnis mit hinüber genommen. Der anfängliche Abscheu vor dem Selbstmörder wird überwunden durch den tiefen Eindruck der Persönlichkeit dieses Mannes, und sein Begräbnis gestaltet sich besonders durch die Liebe der Kinder zu einer erhebenden Feier für den, der im Leben so wenig Freundlichkeit erfahren hat.

Der Dichter selbst faßt diesen Inhalt zusammen in folgenden Worten:

Doch sing es du, mein Sang,
Wie kleinen Herzen Großes einst gelang,
Wie Menschenliebe, der sich hart verschloß
Ein rauhes Volk, in Kinderseelen floß
Und leise hin in Kinderseelen träumte
Und plötzlich auf aus Kinderseelen schäumte
In Frühlingswellen — bis das Eis zerrann,
Und holdes Grünen alles überspann,
Und, was noch jüngst vertrocknet lag und leer,
Lebendig wogte als ein Saatenmeer.

Ich kann nicht umhin, die Wahl dieses Stoffes für einen Sehlgriß zu halten, der auch durch die Art der dichterischen Behandlung nicht ausgeglichen wird. Nicht nur, daß bei des Dichters Plan das eigentlich Bedeutende und Seelische, nämlich der Charakter des Spielmannes, von vornherein ausgeschieden wird, auch von den übrigen Gestalten wird keine recht anschaulich und lebendig. Für ein Idyll aber ist der Stoff zu schwer und ernst, und demgemäß gelingt es dem Dichter auch nicht, Stil in sein Werk zu bringen, und selbst der Ausdruck schwankt noch zwischen Poesie und versifizierter Prosa. Dabei soll nicht geleugnet werden, daß das Werkchen seine Vorzüge hat, ja K. Telmann urteilt: „Wir haben selten etwas Rührenderes und Ergreifenderes gelesen als diese einfachen Weisen, in denen es doch zaubergewaltig singt und klingt.“ Wer aber die späteren Dichtungen kennt, der wird hier noch keinen „echten Avenarius“ anerkennen.

Wie seine Dichtung „Lebe“ zeitlich zwischen diesem Werk und den „Stimmen und Bildern“ steht, so vermittelt sie auch in der Form zwischen jener erzählenden Dichtung und seiner Lyrik.

Sassen wir kurz den Inhalt von „Lebe“ zusammen, so können wir dazu die folgenden Worte aus der Dichtung selbst wählen:

Auf seiner Bahre lag ein toter Mann,
Da trat der Gott der Liebe zu ihm. „Lebe!“
So sprach er, „lebe!“ und noch einmal „lebe!“
Und der Gestorb'ne lebte.

Ein Mensch, den ein ungeheurer Schmerz getroffen hat, wird aus der Todesnacht der Verzweiflung zu neuem, ja zu höherem und sittlich bewußterem Leben geführt durch das liebende Mitleid für fremdes Elend. Ein zukunftsreudiger Jüngling brach zusammen unter hartem Schicksalschlage — einen gereiften Mann sehen wir sich erheben, nicht mehr den jugendlichen Glanz im Auge, aber das Leuchten einer Seele, die Menschenschicksal erfahren hat und zum liebenden Verständnis von Welt und Menschenleben erwacht ist. Diese seelische Entwicklung ist der Kern der Dichtung. Von der sonnigen Höhe heiterer Weltfreudigkeit führt der Dichter zur Tiefe der Verzweiflung und des Wahnsinns; aber durch dies dunkle Tal schreitet sein Held hindurch zur Höhe sittlich geläuterten, freien Menschentums. Dieser gewaltige seelische Stoff ist lyrisch gestaltet. So kommt die überaus reiche Mannigfaltigkeit der Empfindungen in voller Unmittelbarkeit und Frische zum Ausdruck, die zartesten und reinsten wie die wildesten und zerrissensten Klänge tönen ungeschwächt in diesen Bekenntnissen des Helden.

Das Verständnis für diese Anlage der Dichtung ist nicht nur für die ästhetische Würdigung der Dichtung Vorbedingung, sondern auch für die Auffassung ihres sittlichen und seelischen Gehaltes. Die Dichtung gliedert sich naturgemäß in zwei Teile. Wir verfolgen, wie der Held durch sein Schicksal zur tiefsten Verzweiflung geführt wird, und wie er sodann, seinen Schmerz überwindend, „zu voller geistiger Mannheit“ heranreift.

Die Einleitung bildet ein Bild sonnigen Glüdes. Der Held der Dichtung ist ein junger Arzt, der soeben die Studienzeit beendet hat und nun den Bund schließen kann mit der Jungfrau, die das Glück und den Inhalt seines Lebens bildet. Das Glück dieses nun erreichten Zieles ist um so größer, als es nach manchen schweren Erfahrungen errungen ist. Gertrud

ist als kleine Waise zu seinen Eltern gekommen; miteinander sind sie aufgewachsen, mit- und durcheinander haben sie gelernt, die Welt zu sehen, und in gemeinsamer Jugend sind die jungen Seelen verwachsen. Aber die Abneigung seiner Eltern hat die Geliebte aus dem Hause getrieben; doch endlich hat er sie wiedergefunden; verhärtet und tief in ihrem herben Mädchenstolz getroffen, aber tapfer ihre Not meisternd, hat sie in mildtätiger Liebesübung ihre Kräfte und ihr Leben den Armen gewidmet. Aber auch jetzt ist ihre Leidenszeit nicht zu Ende. Seine Eltern sterben, nur halbversöhnt mit der Wahl des Sohnes, und wieder muß sie in die kalte Fremde. Doch schon an ihr bewährt es sich, was er erst noch erleben soll, daß Leid nicht Unglück ist: in dem Leide gewinnt ihre Gestalt an innerem Adel, so daß von ihrem Bilde, als sie dahin geschieden ist, ein Segen ausgeht für ihn (S. 11—15 der ersten Auflage; später, so in der mir vorliegenden neuesten, vierten Auflage, nach der ich im folgenden zitiere, hat der Dichter diese epische Einleitung in drei Iyrische Gedichte aufgelöst: S. 7—9).

Die blassen Wangen aber, die diese Prüfungszeit ihr gibt, wollen sich nicht wieder röten: sie erkrankt schwer. Er erhält die Kunde davon erst mit der ihrer Genesung. Er glaubt sie gerettet. Aber es war der Tod, der angelockt hat (10). Innerlich verwebt mit ihrem Sein, sucht ihn die Sorge heim und die Ahnung, daß ihm sein Liebstes verloren geht (11). Die Sorge um ihr Leben jagt ihn heim: sie ist tot (12 u. 13).

Wir folgen dem Helden der Dichtung zunächst bis dahin, wo ihn der Schmerz zur Absicht des Selbstmordes treibt. Er ist zuerst wie betäubt, fassungslos seinem Schicksal gegenüber (14—17). Erst allmählich wird ihm sein ganzer Verlust klar bewußt (17—23). Unter diesem Bewußtsein erliegt er, und der Wahnsinn faßt ihn an (24—38).

Er ist zuerst unfähig, das Wirkliche aufzunehmen, zu fassen und auszusprechen. Das, was ihn betroffen, gelangt nur als das Gefühl unfählichen Schmerzes zum Bewußtsein und gestaltet sich zum Bilde Ahasvers, dieser Verkörperung ruhelosen, ziellosen, leeren Menschengeseins. Nicht die geschlossenen Augen der Geliebten, nur die leeren Augen Ahasvers sieht er Tag und Nacht (14).

Aber um so rauher fordert dann die Wirklichkeit ihr Recht, und die furchtbare Wahrheit des Todes tönt ihm unaufhörlich vor den Ohren (15). Sie ist tot, sie, die ihm die Seele, das Belebende seiner Welt war; dieses Gefühl läßt ihm die ganze Welt wie einen Kirchhof, wie erstorben erscheinen; nur eins lebt noch, das ist seine zuckende Seele; gegenüber der Stärke dieses Schmerzes ist alles um ihn tot (16).

Aus dumpfer Betäubung erwacht er noch nicht zur vollen Wirklichkeit; die Welt ist nicht wirklich für ihn: nur er und sein Schmerz leben; und aus diesem Schmerze entsteht eine eigne Welt von schmerzvollen Visionen, Nebelgestalten, in denen sich seine erstickende Seele entladen möchte (17).

Doch dies Vergrabensein in die eigne Seele kann nicht dauern; der unbedeutendste Anlaß, eine zufällige Ähnlichkeit mit der Geliebten, reißt ihn in das Leben zurück (18).

Damit tritt immer mehr an Stelle anfänglicher Dumpfheit und Betäubung das volle Bewußtsein dessen, was ihm in der toten Braut entrisSEN ist. Wir sehen zunächst, wie er gegen das Erwachen kämpft, wie er die Augen nicht öffnen will. Der Winterschlaf der Natur selber hilft ihm dabei; aber schon zittert er vor dem Frühling, der diesmal das Leben wachrufen soll, ohne sie zurückzubringen, die sein Leben war, und durch die er das Leben anschaute (19).

Noch zwischen Wirklichkeit und Trauer schwebt er, wenn er an den Stätten früheren Glückes steht; dann lebt er im Traume der Erinnerung, dann ist's ihm, als träte die tote Liebe mit leisem Gruße zu ihm hin, dann schließen sich seltsame Zukunftsbilder an die Erinnerungen der Vergangenheit; doch um so furchtbarer ist dann das Erwachen:

Und erst wenn ich daheim, ergaßt es mich,

Und heiße Sänge krallet in mich der Schmerz. (20.)

Während so das Innenleben und die Wirklichkeit auseinanderklaffen, fließen auch wieder beide Stimmungen zu einer zusammen, zur Stimmung der tiefsten Wehmut (21).

Das wieder erwachende Leben des Frühling bringt auch sein völliges Erwachen zur Wirklichkeit; ist's ihm doch zu Sinne, als müsse nun auch sie mit dem neuen Leben aus dem

Grabe auferstehen (22). Aber die Wirklichkeit verschaucht die
lehten, aus seinem Schmerz geborenen Träume:

Seit ich, aus der Betäubung aufgewacht,
Die Erde wieder sehe, weiß ich es:
Daß ich ein Krüppel worden bin an Geist.
Mein zweites Auge fehlt, mein zweites Ohr,
Die zweite Seele fehlt mir — nichts mehr wird
Klar aus der Tiefe . . . (23.)

So stellt sich der Verlust in seiner ganzen Größe und
Tiefe vor seine Seele. Daraus erwachsen die Verzweiflung und
der Wahnsinn. Die innere Entwicklung, die jetzt einsetzt, ent-
hält zwei neue Umstände, die das Gefährliche ihrer Richtung
anzeigen: die Vorstellungen treten immer mehr als Zwangs-
vorstellungen auf, vor denen Wille und Entschließung ohn-
mächtig sind. Sodann: der Unterschied zwischen Geistesleben
und Sinnenwelt verschwimmt für das Bewußtsein; die Krank-
heit der Seele frßt sich in das leibliche Leben ein. Eine hohe
Überreizung des Geistes bekundet sich in der Zwangsempfindung,
die mit dem Rosenduft den Leichengeruch verbindet: er kann
die Rosen nicht mehr sehen, unfähig, sich diesem Eindruck zu
entziehen (24). In dem Gefühl, nicht mehr entrinnen zu
können, bohrt er sich immer tiefer in seinen Schmerz hinein.
Der Mann, der vom Grab der Geliebten zu den Stätten in
den Alpen ruhelos hin- und herjagte, war gesünder als der
Unglückliche, der müde zusammensinkt, kraftlos, das Blut des
Lebens ist ihm durch die quälenden Erinnerungen ausgesogen.
Auch in den Schlaf drängt sich die Zwangsvorstellung ein, wenn
nicht in klar gestalteten Bildern und Vorstellungen, doch um so
drückender in ihrer Last und Dumpfheit (26). Die Arbeit kann
ihn nicht retten. Wieder überträgt sich das Seelische auf das
leibliche Gebiet oder stellt sich in sinnlicher Form dar: der schwarze
Punkt steht immer vor dem Auge, und er kann nicht vorbeisehen
(27). Wie wenn ein Gefangener dann plötzlich wild an
seinen Ketten rüttelt, so wird dieser sichere Fortschritt in der Zer-
rüttung unterbrochen durch einen frampfhaft leidenschaftlichen Auf-
schrei (28), worauf dann um so ruhiger das unvermeidliche Ende
ihm, dem Arzte, gewiß wird, als hätte er eine Diagnose zu stellen:

Das ist das Dämmste, was ein Mensch gesagt:
Zeit mach' die Schmerzen klein. Ein Duzendschmerzchen
Verschießt wohl so wie schlechtgefärbte Wolle,
Man hängt's dann in den Trödelschrank. Der rechte,
Der ist ein Schuß. Jetzt fühlst du nur den Druck
Und läufst noch weiter. Dann bemerkst du Blut,
Und nun beginnt's zu brennen, und du sinkst
Hin mit gekrahlten Fingern. (29.)

Wenn die Zeit für ihn Heilkraft hätte, so müßte es sich zeigen, als nun das Bild der Geliebten allmählich für die Erinnerung zu verblaffen beginnt: die Leere des Nichts wird aber noch drückender (30).

Diese Leere auszufüllen, ballt sich die Sehnsucht nach Glück in scheinbar wunderbaren Phantasien zusammen; aber es ist etwas Seltsames, Krankhaft-Willkürliches in diesen Phantasien (31), und wie Wahnsinn mutet das entsetzliche Bild an, das sich sogleich neben jene Phantasien von trügerischem Glanze stellt (32). Ja, Wahnsinn, jetzt fühlt er's selber, wie eine seltsame Gestalt umschleicht er ihn, ihm von hinten aufs Genick zu springen; und doch ist diese Gestalt schon wie ein Vertrauter, mit dem sich gut plaudern läßt. Mit Entsetzen, mit kaltem Schweiß wird sich der Mensch des Zieles, zu dem er treibt, oder zu dem es ihn treibt, bewußt, und der Wunsch steigt auf: Ein Ende, Gott! (33).

Verzweiflung, Wahnsinn und Selbstmordgedanke — das sind die drei Punkte der inneren Entwicklung. Aber noch gibt es gute Geister in seiner Seele, die leise mahnend ihre Stimme erheben:

Zwar weht in meine Seele manchmal noch
Aus weiter Ferne wie verzitternd her
Ein Glockenton: tu's nicht! Zwar schimmert noch
Durch einen Riß der schwarzen Wolkenwand
Ein Glitzern müder Sonne dann und wann:
Tu's nicht! — und zeigt mir, fern am Horizont,
Ein gold'ges Nebelbild von stillen Dömen,
Darin mein junges Herz gebetet hat.
Dann träum' ich wohl ein Weilchen dort hinaus,
Und eines Heimwehs Träne steigt mir auf.
Das war einmal. Das Messer schnitt zu tief:
Mein Herz ist ausgeblutet, und die Adern
Sind leer. (34.)

Es ist vergeblich: als er auf der Brücke steht und ins Wasser hinabfieht, da nimmt der Gedanke Gestalt an (35 u. 36), und in Augenblicken kaltblütigen Überlegens wird er zum Entschluß.

Nüchtern wird der Rechnungsabscluß des Lebens gemacht: er ist fertig (37). Wie im milden Traume lösen sich die Schrecken des Daseins, da er nun den Weg des Todes zu gehen sich anschickt. Im See, da, wo er am Ufer einst mit der Geliebten dem Rauschen der Wellen gelauscht hat, sucht er den Tod (38).

Wir stehen am Wendepunkt in der Entwicklung des Helden. Sehen wir, ehe wir das einzelne betrachten, zunächst auf die großen Stufen der Weiterentwicklung. Der Held wird in anderer Menschen Leid hineingestellt, er muß es mitempfinden, gegen seinen Willen dringt es sich ihm auf (39—47). Unter dem Einfluß des edlen Bildes der Geliebten erwacht in ihm das selbsttätige menschliche Gefühl und läßt ihn die Selbstsucht seines Schmerzes erkennen (48—55). Indem das tiefe Mitleid mit der Not der Menschen, der Brüder, in ihn einzieht, erfährt er, daß er in diesem Dienst dem Edelsten seiner Liebe getreu bleibt, und der Lebenswille erwacht in ihm (56—62). Die helfende Liebe, die als Pflicht empfunden war, wird ihm zum stolzen Recht und zum Segen, der seiner Seele Reichtum, Stärke und Freude gibt (63—79).

Schon steht er mit seiner Todessehnsucht im See, da ertönt Geschrei über die Wellen, der Rest einer Familie sucht den Tod, einer Familie, deren Vater von der Maschine gerädert ist, deren Tochter Dirne ward — nur nicht hübsch genug zum Sattwerden —, und die nun mit ihren Geschwistern den Tod sucht. Er rettet den einen Jungen, und verwünscht den leidigen „Zufall“, der so hanswurstmäßig in sein Leben hineinpflückt, und die verdammte Gewohnheit, die ihn wie einen Pudel ins Wasser hat apportieren lassen (39). Nun sitzt er in ärmlicher Kammer der Vorstadt bei seinem „ersten Patienten“ (40). Gewaltig ist er aus seinem Leid herausgerissen, kaltblütig, entschlossen, ganz Arzt, ganz Mann, hat er das Rettungswert getan. Wie ein Blitz fuhr es in sein Dunkel, und nun will die Nacht wieder ihr Recht behaupten (41).

Da aber drängt sich etwas hinein und immer näher zu ihm hin, auch wenn er sich sträubt, und wenn er durch bitteren Hohn die Gesichte des fremden Leides sich gewaltsam vom Leibe halten will: „Unsinn, die Gesichte kommt alle Tage vor, ist ein banaler, langweiliger Reporterartikel.“ Die Not umgibt ihn, die entsetzliche Not herabgekommener Armut, so daß er schaudert, und diese Not stellt sich am kläglichsten dar in dem jämmerlichen Stüdchen Mensch, das da vor ihm liegt; und wäre sein Herz wirklich noch nicht beteiligt, sein ästhetisches Gefühl müßte ihn treiben, in diesen ungleichen Kampf einzugreifen und diesem armen Hungerkinde zu helfen, sich zu wehren (42—44). Doch beginnt schon der Kampf in ihm selber: es ist ihm, als müßte er vor der Geliebten sich schämen, daß er den entschlossenen Willen zum Tode durch so lächerlichen Zufall habe abwenden lassen (45), wenn nur nicht immer deutlicher das anschauliche Bild des menschlichen Elends, in das er so plötzlich hineingezogen ist, ihm vor die Seele träte (46); und so sehr er sich wehrt, so sehr er den Schmerz um seinen Verlust rein erhalten will, er vermag es nicht mehr. Gewaltsam zwingt ihn dies Pöbelelend zum Mitfühlen (47). Die Selbstsucht des Schmerzes muß schwinden; denn jenes Bild, dem sein Schmerz gehört, weiß nichts von Selbstsucht, und die tote Geliebte selbst muß den Kampf mit führen für Liebe und Mitleid und Leben.

Gertrud, du
Du lebstest unter Menschen denen gleich,
Die jetzt rings um mich sind. Was das so heißt,
Nun weiß ich's erst. Doch diese Menschen hast
Du auch geliebt, voll Mitleid auch geliebt —
Könnst' ich das je? (48.)

So wird es ihr Bild, das ihn zum erstenmal hinausführt aus dem engen Rahmen seines Ich und seines Schmerzes zum ahnenden Gefühl der Menschenliebe. Dieses Kind ist ein „Mensch“, das zeigt dem Arzt der Blick auf den gleichen Bau der Glieder, das zeigt dem Entwicklungstundigen der Gedanke an die jahrtausendlange gleiche Geschichte ihrer Abstammung. Aber doch bleibt der sittliche Inhalt dieses Gefühls noch ein Geheimnis: denn das Erlebnis, wodurch ein Mensch sich dem

andern zum „Nächsten“ macht, muß erfahren werden (49). Nur allmählich ringt er sich dazu empor. Zwar hier könnte geholfen werden, und ihn haben diese Augen des Kindes angebettelt (50); aber das Gefühl, als ob ihm dieses Kind Broden abnagte vom Denten an die Geliebte, tut ihm weh (51). Wie damals, ehe er zum Selbstmord sich entschloß, noch leise Mahnungen aus der Tiefe seiner Seele aufstiegen, so kommt jetzt noch einmal die tiefe Sehnsucht über ihn nach dem Frieden und der Ruhe, die ihm der Tod versprochen hatte. Ach, daß er so wunschlos auf dem Grunde des Sees läge! (52). Wie aber damals dieser wehmütige Rückblick einen um so entschiedeneren Schritt nach vorwärts zur Folge hatte, so auch jetzt. Wie er damals dazu fortschritt, in nüchternen Zusammenfassung festzustellen, daß ihn nichts mehr im Leben festhalte, so tritt auch hier nach jener Gefühlsstimmung Verstand und Logik um so schneidender auf und überführen ihn der Selbstsucht seines Schmerzes; er bleibt die Antwort auf die kalten Verstandeschlüsse schuldig: die Tote ist tot, beklagen kannst du nur die Lebenden als Leidende. Er findet die Widerlegung nicht. Zwar in tiefster Seele lebt eine Ahnung, daß er in der Erinnerung an die Tote, in der Pflege ihres Gedächtnisses das heilig hält und pflegt, was gut und gottentstammt in ihm ist; aber solange dieses Gute und Göttliche nicht in tätiger Liebesübung ihm bewußt wird, kann ihm auch das tiefe Recht seiner Liebe übers Grab hinaus nicht bewußt werden. Und so erscheint ihm nun untätiger Schmerz Selbstsucht (53). Als er nun noch einmal zum Bergwald, zur Zufluchtsstätte seines Jammers geht, wo er mit der Dahingeshiedenen Zwiesprache zu halten pflegte, als er hier ihr Bild zu sich rufen will, da findet er sie nicht mehr. Ihr Bild der Liebe erscheint ihm nicht mehr, seitdem das Selbstflüchtige seines Denkens und Träumens in sein Bewußtsein getreten ist. Da findet er kein Echo mehr bei ihr. Er deutet sich's in leidenschaftlichem Irrtum als einen Vorwurf, daß er ihr untreu geworden sei; aber aus der Tiefe seiner Seele sagt ihm doch eine Stimme: es ist recht so; und diese Ahnungsstimmung kommender und werdender Harmonie wird wirksam und heilkräftig für ihn durch die Ver-

mittlung der Natur, die den leisen Ton seiner Seele auffängt, verstärkt und tröstend ihm zurückgibt:

Ach, und nun schwebte zartes Dämmerlicht
Aufhellend rings im Wald,
Und durch die Wipfel sah mich an
Mit seinem guten Gesicht der Mond. (54.)

So sträubt er sich nicht mehr dagegen, seine Seele den Eindrücken der Not um ihn her zu öffnen: die Macht der Anschauung ist zu groß. Wer dagegen sich verschließen wollte, der müßte entfernt sein vom Anblick der Not. Er aber ist mitten drin (55). Wie lange zurückgehaltener Strom den Damm durchbricht, so flutet dann das Mitleid über die Selbstsucht dahin. Nachdem Verstandesgrübeln das Werk begonnen hat, ist es die Musik, die nun der dunkeln Gefühle Gewalt wecket, die im Herzen wunderbar schliefen: durch die Stadt irrend, ist er vor die Kathedrale gekommen und tritt ein, wie zum Theater, den inneren Lärm zu bändigen. Priestergelall und heilige Flittern sagen ihm nichts, aber vom Kirchenchor tönt klagende Musik, tönen jahrhundertalte, tiefe Meisterweisen klagend, tröstend. Da erweitert sich dem still Träumenden der Dom zur Welt, und es ist ihm, als sähe er die Menschheit und hörte sie Gott ihr Leid klagen:

„Erhör uns, Gott! Wir leiden, Gott, wir leiden,
Wir leiden alle, und wir suchen dich,
Auf andern Wegen jeder, und wir schrein
Zu dir in tausend Zungen, aber dich,
Dich suchen alle, denn du schufest uns,
Dich fragen alle: warum leiden wir?
Wir leiden alle, anders leidet jeder,
Und keiner kennt des Nächsten Herz, doch alle,
Gott, alle leiden wir, wir, deine Kinder,
Wir Brüder alle, alle leiden wir!“
Und nieder zwang das stöhnende Gebet
Auch mich aufs Knie, ein läuterglutenheißes,
Ein ungeheures Mitleid kochte mir
Mein ganzes Blut zu Tränen, und ich sang
Mit den Millionen, und ein Orgelsturm
Einbraust' er in den Trauerfang der Welt
Und trug ihn auf, anschwellend zum Orkan:
„Was trennt uns, Gott, da wir doch Brüder sind?

Ist Sprache uns auch tausendfältig, Glaube
Und Denken, Gott, und Schmerz auch tausendfältig:
Wir leiden alle, Brüder sind wir alle,
Denn alle leiden, alle leiden wir!" (56—58.)

Dieses Mitfühlen aber will ihm das Herz zerbrechen; denn noch hat er nicht die innere Kraft, die alles Leid in Segen verwandelt und alle Dinge zum besten dienen läßt. Wenn er auch den eignen Schmerz niederbrennt, der fremde will ihm das Herz ausbrennen (59). Diese innere Kraft heißt Liebe. Und wiederum ist es die Geliebte, die ihm hilft: wie mit Freundesgruß grüßt ihn der Geist der Dulderin, wenn er jetzt dies Dulden in den Hütten der Armut sehen und fassen lernt; aber sie lehrt ihn nicht nur verstehen, sie lehrt auch lieben; und indem er ihr folgt, indem er Liebe übt an den Brüdern, an der großen Gemeinschaft, in der auch sie ein Glied war, bleibt er ihr in Wahrheit treu. Darum, wenn er am Bett des kranken Kindes weilt, dann ist's ihm, als wolle er an ihrem Bett, als läge sie krank da, als würde sie genesen, wenn das Kind geneset (60).

Noch ist's eine müde Wehmuthstimmung, nicht Freudigkeit, in der er nun lebt: der Gedanke an den Tod, der von ferne grüßt, ist ihm ein lieber Gedanke (61).

Aber zu mächtig sind die Keime, die in seiner Seele aufgegangen sind, um nicht Frucht zu bringen, zu hell sind die Strahlen, um nicht zu erleuchten: die Klarheit und Zuversicht, die Kraft und Lebensfreudigkeit gehen endlich wie Sonnenklarheit in ihm auf. Es ist kein plötzlich Eintretendes, Neues in seiner Entwicklung; lang ist es vorbereitet, allmählich geworden, aber es mutet an als etwas Neues, so wie wenn die Sonne, nachdem sie aufgegangen und lange mit den Nebeln gekämpft hat, endlich hindurchbricht. Dies wird in einem kraftvollen Bilde ausgeführt, wie eine Zusammenfassung des bisher Erlebten.

Die Anknüpfung gibt wohl die Vorstellung einer Totenauferweckung durch Jesus, durch den der Gott der Liebe sein „Lebe“ zum Toten spricht. In diesem Bilde stellt sich unserm Helden das eigne Erlebnis dar, mit tiefer Innigkeit und Kraft wird das Erlebte gefühlt und im Bilde des Auferweckten ge-

staltet. Erst liegt er tot in grabeschwarzer Nacht, in tiefer Stille, dann klingt ein fern Geseumm hinein — es ist die erste Aufforderung zum neuen Leben, wie ein winziger Nebel Lichts schimmert es; dann tönt's noch einmal — als ob ein Stern in der Nacht der Seele aufginge; zuletzt tönt's gewaltig wie mit Posaunenstimme: „lebe“, als glühe die Sonne auf:

Und sein geblendet Auge tränt und schmerzt,
Lichter und Farben wirbeln durcheinander,
Und alles in ihm schaudert, zuckt und gärt —
Dann staunt er um sich her, und zitternd sieht er
Auf Wiesen grün. (62.)

Der Gott der Liebe hat ihn zum Leben neu gerufen, er gibt ihm auch Lebenshülle und -freudigkeit und inneren Reichtum:

Die Fenster auf! Daß Luft herein und Licht
Mit frischen Wellen durch die Schwüle bricht!
Mit freien Grüßen ihr vom Alpenfirn,
Gütige Lüfte, küßt die zarte Stirn!
Komm, liebe Sonne, komm und wirke hold
In seiner Loden Gold dein Himmelsgold!
Die ihr den Menschen milde seid und lind,
Ihr Geister all, umschirmt mir dieses Kind! —
Auf im Gebete hebt sich all mein Wesen;
Laßt es genesen, laßt es mir genesen! (63.)

Weihnachten ist's, die Seele ist klar, der Wille fest zu treuer, werktätiger, helfender Arbeit. Für den Knaben rüstet er nachts den Weihnachtsbaum, damit, wenn er erwache, es im Kindesglück sei, und aus tiefem Herzen steigt die Bitte:

Stärke mich, mein Gott! (64 u. 65.)

Das Glück des Kindes wird sein eignes, die Liebe macht ihn reich:

Kind! Heilandskind! nun leb' ich wieder ganz,
Nun wieder weinen ich und lächeln kann! . . . (66 u. 67.)

Nun ist es ihm klar bewußt geworden, wie das Mitleid in ihm neue Kräfte gewedt und ihn zur Arbeit für anderer Weh aufgerufen hat; und wie aus dieser Arbeit ein Glück erwächst durch die Tat: das Glück des Beglückens (68).

Wie ein Spiegelbild seines eignen neu sich entfaltenden Lebens sieht er nun, daß die Genesung seines Schutzbefohlenen

fortschreitet und diesen neu der Welt froh werden läßt. Es ist wie eine Verdopplung des eignen Lebens, daß er noch einmal sich mit freuen darf alles des Schönen der Erde, dessen sich nun die Seele des Kindes bemächtigt (69).

Rastlose, befriedigende Arbeit als Armenarzt, ehrliche Ermüdung und langentbehrter erquickender Schlaf geben ein Bild der eignen Gefundung (70).

Zugleich aber fühlt er in dem neu erwachten Leben die alte Liebe zur Toten, doch verändert oder verklärt: alles, was sie an Schätzen der Seele ihm gegeben, kann nicht sterben, es bricht neu hindurch, wie der Frühling durch die Schneedecke (71 u. 72).

Helfend wird er sein eigner Helfer:

Nicht fühl' ich mich als einer düstern Pflicht
Gezwungner Knecht:
Zu helfen ist, bis einst mein Auge bricht,
Mein stolzes Recht. (73.)

Auch die letzten Zuckungen des überwundenen seelischen Krampfes überwindet er am Bett des Knaben (74).

Aus der Empfindung der Not um ihn war ihm das Mitleid dafür erwachsen, und aus diesem Mitleid das Gefühl für das allgemeine Menschenleid. Aus dem Mitleid für seinen Knaben erwächst die Liebe für diesen und die andern seiner Hilfe Bedürftigen. Diese Liebe aber führt ihn weiter zur Menschenliebe, zur Liebe des Alls und seines wunderbaren Lebens. In einem überaus zarten Bilde stellt der Dichter dieses dar, einem Bilde, das so ganz dem nächsten Anschauungstreife des Arztes entnommen ist. Der Blutumlauf vom Herzen zur Lunge und zurück zum Herzen, durch große Schlagadern bis in die feinsten Äderchen, die Blutkörperchen und die Atmung als Leben erhaltend, dies alles gesehen im großen Haushalt der Natur, werden ihm zum Bilde des großen Lebens im All, das ihn zu frommer Andacht und Verehrung zwingt (75 u. 76). In einem herrlichen Dantes hymnus spricht sein Gefühl sich aus, die Idee der ganzen Dichtung klingt zugleich noch einmal hell hindurch:

Ihr meine Augen,
Wie wart ihr schwach,
Eh' die Nacht euch zu sehen
gelehrt
Mit ihren stillen
Weltenkündern, Sternen droben
Und Fensterkimmer aus Menschen-
hütten!

Du meine Seele,
Wie warst du arm,
Ehe die Stimmen der Nacht dich
gelehrt
Auch das Ferne und Leise zu hören
am Tag —
Du meine Seele,
Wie bist du reich!

Schmerz, du hast mich zur Schwester geführt!
Freude, Schwester des Schmerzes du!
Weinenden Auges jubl ich:
Durch meine Adern rauscht's wie Gesang —
Wie vom Schöpfungsmorgen betaut,
Neu ist, was ich erblickt! (77.)

Dieses Auge, das leuchtend in die Welt schaut, sieht mehr vom Leben der Welt als vordem, da es in der Nacht des Schmerzes und der Verzweiflung dunkel vor ihm geworden war, sieht mehr auch als das helle Jünglingsauge, das noch nichts von Schmerz und Leid wußte: die innere Reife der Seele tut sich in tiefem Weltverständnis kund, das durch die Form das Wesen, und durch die Erscheinung die Seele sieht. So ist ihm die Welt nicht nur neu, sondern auch reicher geschenkt (78 u. 79).

In das Eigenartige der Form hat uns diese Vergegenwärtigung der Entwicklung schon einen Einblick gegeben: einzelne lyrische Stücke gliedern sich zu einem großen Ganzen. Der Dichter selber spricht sich in einem Vorwort (zur ersten Auflage) so darüber aus: „Etwas 'von neuer Art' glaube ich mit den folgenden Blättern zu geben. Wir haben eine große dramatische und eine große epische Form; ist die vorliegende Dichtung nicht ganz verfehlt, so stellt sie wohl ein Beispiel von einer großen lyrischen Form, bei der wie bei Drama und Epos zu der Wirkung der Teile eine Wirkung tritt der Beziehungen zwischen den Teilen. Denn es ist hier versucht, das Verhalten einer Menschenseele unter der Einwirkung eines bewegenden Geschehens nicht in epischer oder etwa zünftlicher Schilderung, noch in dramatischer Abpiegelung, sondern mit den 'menschlichen Zeugnissen' der Lyrik darzustellen. Jedes Stück für sich 'befreiendes Wort', Ausdruck eines augenblicklichen

feelischen Zustandes, alle zusammen aber eine sich wechselseitig ergänzende und bewegende organische Komposition."

Es ergeben sich dadurch einige Folgerungen, deren man sich zur Würdigung der Dichtung bewußt werden muß, und auf die auch Avenarius selber hinweist. Wie das einzelne Iyrische Gedicht einen feelischen Zustand des Dichters zum Gegenstande hat, so sind auch hier nur die Seelenzustände des Sprechenden, hier des Helden, der Gegenstand der Dichtung; er steht im Mittelpunkte, alles übrige, Gestalten und Verhältnisse, liegen auf der Peripherie und fallen in die Dichtung nur soweit, als sie die Seele des Helden berühren, bewegen und in Stimmung versetzen. Sorgsame Abmessung alles Nebenwertes in seiner Bedeutung für das Seelenleben des Helden und Verwandlung auch des Objektivsten und Starrsten in flüssiges Stimmungsleben und Seelenempfindung ist die Aufgabe des Dichters. Die Verwirklichung dieser Aufgabe gestaltet sich nun in der anziehendsten Weise. Das Bild Gertruds ist von entscheidender Bedeutung für seine Entwicklung, nicht nur zu Beginn, um die Größe seines Schmerzes zu verstehen, sondern auch in der Folge, als ihr segensreicher Einfluß ihn zum Verständnis der Liebe führt. Als dieser Einfluß zu wirken beginnt, ist es natürlich, daß er sich in Iyrischer Aussprache kund tut. Aber es kam darauf an, für diese kommende Entwicklung die Grundlage und das Verständnis schon zu Anfang zu schaffen. Es kam darauf an, die wichtige Seite ihres Wesens, die helfende, barmherzige Liebe, dem Leser zum Verständnis zu führen. So wird zunächst auch an ihr diese sittliche Reife feelisch begründet: in schwerer Zeit, in Not und Leid ist sie erworben und bewährt in hilfreicher, liebevoller Arbeit inmitten von Not und Armut. Wir verstehen, wie sie dabei stark wurde und noch über das Grab hinaus ihm zum Segen wird. So klingt ihre Entwicklung wie ein leises, tonverwandtes Vorspiel der seinigen vor.

Ich gebrauchte oben den Ausdruck, daß alles Objektive in „Stimmungsleben“ und „Seelenempfindung“ des Helden verwandelt werde. Die Ausdrücke sind mißverständlich, wenn man bei ersterem an das Stimmungsvolle, bei letzterem an das Empfindsame denkt. Beides wäre zu eng. „Seelenbewegung“

wäre vielleicht ein zutreffender Ausdruck. Solche Bewegung der Seele kann in weicher Stimmung sich ausdrücken, ebenso wie in Verzweiflung; sie braucht aber nicht nur in der Form des Gefühls zum Ausdruck zu kommen, sondern, wenn es auch seltsam erscheint, auch in der Form nüchterner Verstandestätigkeit. Ich verweise z. B. auf das Gedicht Seite 37 „Auf eine Viertelstunde kaltes Blut“, wo verzweifelte Resignation in dieser Form sich ausdrückt, oder auf das andre Seite 43 „Unsinn, die Geschichte kommt alle Tage vor“, wo in ähnlicher Form inneres Verstörtsein und höhnvolle Selbstverspottung sich äußert. So wird nicht nur die Modulation der Dichtung — wenn der Ausdruck erlaubt ist — mannigfaltiger, wird das Instrument, auf dem der Dichter spielt, umfangreicher, sondern er vermag auch in dieser Weise ungezwungen kaltes Tatsachenmaterial, das der Auflösung in Seelenbewegung widerstrebt und doch zum Verständnis der Dichtung erforderlich ist, in ihren Umtreis hineinzuziehen, vgl. S. 43.

Die Eigenart der Dichtung stellt zwei Forderungen, die etwas scheinbar Widersprechendes haben: jedes einzelne Gedicht ist Stück des Ganzen, weil Glied einer großen Komposition, und jedes muß als lyrischer Ausdruck eines augenblicklichen Seelenzustandes den Maßstab seiner Vollendung zunächst nur darin haben, wieweit es „echt“ ist, „es muß“, sagt Avenarius im Vorwort, „den Charakter des persönlich Erfahrenen und eben für die Stunden Bezeichnenden tragen, um deren Stimmung sich's handelte“.

Das Versmaß muß naturgemäß mit der Verschiedenheit der Stimmung wechseln: ob nun betrachtend ruhige Stimmung im epischen Sünstheber sich äußert, oder die Jagd und Hast innerer Vorstellungen und äußerer Unruhe in stoßweisen, kurzen und abgerissenen Versen sich malt (12), oder die weiche Wehmutsstimmung wie Musik erklingt (21), oder das Jubeln der Seele als Hymnus sich Luft macht (77).

Die Eigenart der Form stellt nun an den Leser ganz besondere Anforderungen, wie der Dichter selbst sie unübertrefflich klar sagt: „Diese Dichtung erwartet von ihrem Leser eine ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit, eine wechselnde Einstellung des inneren Auges von Blatt zu Blatt, eine immer

wache Empfindung dafür, was vom jeweiligen Bewußtseinsinhalt des hier redenden Ichs auf Wahrheit, was auf Übertreibung der Leidenschaft, was auf Selbsttäuschung beruht, sie verlangt eine innige Vertiefung an jeder einzelnen Stelle. Nur wenn dem genügt wird, kann auch das Krankhafte und Häßliche, das Zerrissene und Harte im Inhalte wie in der nur nach dem Bezeichnenden, nie nach dem bloß Gefälligen strebenden Formbehandlung in seiner Bedeutsamkeit für das Ganze aufgefaßt werden."

Wie modern die Dichtung in ihrer eindringenden Seelenschilderung ist und wie gewaltig durch ihren tiefinnerlichen, sittlichen Gehalt, das zeigt ja schon der Blick auf die Entwicklung des Stoffes. In der Tiefe der Dichtung ruht die große Frage nach dem Warum des Schmerzes, des Leidens. Es ist das Problem, das fragend in jedes Menschen Leben tritt, und das bisher wohl noch keine Philosophie fürs Denken hat beiseitigen können. Daß diese Welt die beste sei unter den möglichen, ist ein herzlich schwacher Trost für die, denen sie keinen Grund zu diesen optimistischen Phantasien bietet. Auch die ästhetische Betrachtung der Welt, die im Unglück den notwendigen Schatten in dem schönen Bilde sieht, wird bei denen nicht versagen, welche die ganze Ästhetik der Welt hingäben, wenn ihnen nur ein Teil der Last abgenommen würde. Daß die Sünde der Väter als Erbteil auch das Leiden hinterläßt, ist eine Tatsache, die aber nur von neuem die schmerzliche Frage: Warum? auf die Lippen legt. Und wenn auch das eigne Schuldgefühl sich der Strafe für wert bekennet, so reicht dies Bekenntnis doch höchstens für die eignen Erfahrungen aus und weiß nicht fertig zu werden mit der Verschiedenheit, in der Leid und Schmerz verteilt sind, und mit der Größe des Unglücks, das ganze Völker dahinrafft. Alle diese Gedanken bleiben der Dichtung und ihrem Helden fern. Als Läuterungsschule hat schon mancher das Leid erfahren, und unsre Dichtung ist damit verwandt: „Als ein Weihen Geschenk des tiefsten Schmerzes erkennt er in sich die Fähigkeit auch zu tiefinnerlicher Freude.“ Aber nicht wegen dieser ja tiefen und vielfach bewährten Wahrheit ist die Dichtung groß; auch diese Wahrheit würde da versagen, wo der Geist nicht geläutert durch

Leid, sondern von ihm zermalmt wird. Nein! der Mensch müßte verzagen, wenn sein Lebensmut von der verstandesmäßigen Lösung dieses Problems abhinge, und verzagt ist schon mancher, der den Eingang zur Weltanschauung durch diese Tür suchte. Von einem aber wird uns erzählt, der jedenfalls diesem Pessimismus nicht verfiel, das ist der geheilte Blinde Joh. 9; sein Unglück war ja das Mittel, die Herrlichkeit Gottes offenbar zu machen, und die Worte des Geheilten sind wie die Worte eines, der die Herrlichkeit Gottes geschaut hat. Und ein anderer, der im Leiden erfahren war, hat auch den Pessimismus überwunden, denn er bekennt: „Ich bin gewiß, daß weder Tod noch Leben, weder Engel noch Fürstentum, noch Gewalt, weder Gegenwärtiges noch Zukünftiges, weder Hohes noch Tiefes, noch keine andre Kreatur mag uns scheiden von der Liebe Gottes, die in Christo Jesu ist, unserm Herrn.“ Ist es zuviel gesagt, wenn wir unsre Dichtung als verwandt mit diesen Bekenntnissen ansehen? Hätte nicht auch Jesus verwandten Geist in dieser Dichtung gefunden, die uns durch die Kraft dichterischer Darstellung zu Genossen des Helden macht, daß wir mit ihm leiden, lieben und überwinden? Den vermag die Frage nach dem Übel, mag sie ihn auch drücken, nicht zu unterdrücken, der die Macht der Liebe empfangend und gebend erprobt hat, und darin liegt vor allem die Größe dieser Dichtung, daß in ihr eine sittliche Kraft lebt, die weit mehr wert ist als Theorie, eine Kraft, die stark machen und erbauen kann.

Wenden wir uns nun den Gedichten zu, wie sie in „Wandern und Werden“, Erste Gedichte, zweite neugestaltete Auflage, und in „Stimmen und Bilder“, zweite verbesserte und vermehrte Auflage, uns vorliegen, so soll uns besonders die letztere Sammlung beschäftigen, als diejenige, in der Avenarius sein Tiefstes und Selbständigstes geboten hat. Doch ist auch die erstere Sammlung nicht nur wertvoll genug, um sie nicht zu übersehen, sondern auch deshalb anziehend, weil sie uns den Dichter noch im „Wandern und Werden“ zur geistigen und künstlerischen Eigenart zeigt.

Auch wer zum Meister bestimmt ist, fängt als Geselle an, auch wer selbständig werden will, ahmt zuerst nach, und

wer auf eigne geistige Eroberungen ausgeht, macht sich den seelischen Gehalt der Zeit zu eigen, wenigstens in einer Richtung, die er dann weiterführt.

Avenarius übt offenbar strenge Selbstkritik; sein fein ausgebildetes Kunstverständnis versagt auch gegenüber den eignen Gedichten nicht, und so hat er auch in seiner ersten Gedichtsammlung „Wandern und Werden“ eine wertvolle Gabe geboten. Dennoch ist bis zur vollständigen Entfaltung der dichterischen Selbständigkeit in „Stimmen und Bilder“ noch ein weiter Weg. Es wäre ja ein Wunder, wenn in einer tiefempfindenden Dichterseele nicht die Melodien der andern so nachhaltig ertönten, daß sie sich auch mit den eignen verbänden. Hat doch Lessing als Schüler Hallers, der Anacreontiker und Gellerts begonnen, dichtet doch Goethe in Leipzig ein Schäferspiel in Alexandrinern und brodelte doch in Schillers Jugendanthologie ein Gemisch aller möglichen Klänge. So sieht auch Avenarius auf die ersten Verse hin und sieht mit Schrecken: Weh, du auch hast geheineelt, Mann? Doch das waren die allerersten Verse, und in diese zweite Auflage hat der Dichter nur ein knappes Drittel der ersten übernommen. In diesen „ersten Gedichten“ klingt's nur leise noch nach wie ein Klang von Heine, wenn da etwa ein blaßes Gesicht mit wehem Munde lächelt und der liebestrunkene Dichter fragt:

Kann denn ein Lächeln wirklich krank
Und wund die Seele machen? (44.)

Dafür aber blüht hier und da der Einfluß sonstiger geistiger Gvatternschaft hindurch.

Mit Stormschen Farben ist das Bild „Heidesriede“ gemalt, und es ist der Lenausche Mond und die Lenausche Melancholie:

Auf den ersten Trauerweiden
Weilt des Mondes Gruß,
Wie auf stillen Menschenleiden
Einer Mutter Kuß. (56.)

In Rückert'schem Tonfall und Sagbau erscheinen die Nebelgestalten über dem Flusse (20), in strengem sapphischen Versmaß tönt die Klage um die Geliebte (76), Hölderlin taucht auf und in weiterer Ferne Klopstock, und Höltz gibt wehmütig

seinen Segen dazu. Mit dem großen Chöre der Vorgänger und Vorsänger grüßt der Dichter den Lenz und den Wald:

Wald, wie du widerklingest!
O Morgen, wie du singest!
O Seele, wie du blühst! (7.)

Oder er besingt Himmelblau, Dögelein und die ganze schöne Gotteswelt, und zugleich rauscht auch wieder, wie bei den Romantikern, das wundervolle Wipfelkrauschen, der liebe Waldeslaut, oder das Dichterohr hört zur Abenddämmerung, wie

Die lauschenden Lüste durchzittert
Seliger Sphärengesang. (16.)

Man erkennt zugleich an dieser Sammlung, wie der Dichter sich noch vom Wohlklang der Worte, Rhythmen und Reime verführen läßt, seine Gedanken und Stimmungen in ein Gewand zu stecken, das, wenn es auch schön sein mag, doch noch etwas Maske und Kostüm bleibt. Das „Bezeichnende“ der Form ist noch nicht durchgehends höchstes Gesetz, daneben gibt es noch eine hohe Schätzung des Musikalischen, nach der dieses Selbstzweck ist. Wo dagegen Kraft und Leidenschaft zum Ausdruck kommen soll, nimmt der Dichter den Mund noch etwas voll:

Die Blitze durchpeitschen die heulende Nacht —
Nun kommt's, das Prasseln und Flammen (35.)

oder eine kräftig begonnene Form wird von der hereinbrechenden Reflexion zerschlagen. (38 ff.)

Das Gedicht Seite 60 mit dem unwahren Schluß:

Und wenn uns zur ersehnten Ruh'
Kein Gott auch je vereint,
Hast doch an einem Herzen du
Dich einmal ausgeweint!

hätte in der späteren Sammlung keinen Platz mehr gefunden, und auch der „Schaffner“ bemüht sich vergeblich die Phantasie der Leser zu ängstigen. Es fehlt noch daran, daß das Einfach-Wahre durchgehends als das Höchste gilt.

Wenn also auch in diesen Gedichten sich die Eigenart und Selbständigkeit des Dichters noch nicht voll ausprägt, so ist darum doch viel Wertvolles unter ihnen. In einigen Gedichten aber erhebt sich meines Erachtens Avenarius zur Höhe seiner

späteren Dichtung; ich rechne dazu „Vogelmotte“ Seite 9, worauf man die Worte selber anwenden könnte, mit denen der Dichter dieses liebliche Frühstündchen der Vogelstimmen malt:

Und nun setzt es silbern ein,	Innig wie ein Kinderlied,
Keusch in jedem Klange,	Wie ein Märchen traulich,
Vogelströhlich, glodenrein,	Daß es durch die Lüfte zieht
Frisk zum Morgensange,	Wundersam erbaulich . . .

Ferner das Gedicht „Wilhelm der Erste“ Seite 152, das ich Fontaneschen und Liliencronschen Zeitgedichten an künstlerischem Werte an die Seite stelle: der Dichter führt an das letzte Lager des greisen Kaisers, stellt den Schmerz dar im Sterbezimmer und im ganzen Volk, erst leidenschaftlich überwältigend, dann sich lösend in die Wehmut treuer Liebe; die hält fest im Gedächtnis das freundliche Antlitz, die schlichte und klare Seele und die echte Güte des Kaisers. Dies Bild schlichter Herrlichkeit wächst, von Sang und Mythos verklärt, von Geschlecht zu Geschlecht, immer glänzender und mächtiger.

So auch das eigenartige und tiefe Gedicht „Großmutter“ Seite 161. Wie Großmütterchen sich mit dem Gedanken an den Tod vertraut gemacht hat und die Lehre vom Tod-Erlöser den Enteln, die sie immer bei sich behalten möchten, anschaulich lehrt, das ist ergreifend dargestellt.

Andre werden vielleicht noch auf andre Gedichte als besonders gelungene hinweisen — so halte ich die Epigramme zum Teil für vollendet —, es kommt mir hier nur darauf an, ein Stückchen Entwicklung des Dichters zu zeigen; und dazu bietet diese Sammlung mit dem bezeichnenden Titel „Wandern und Werden“ Gelegenheit.

Die „Stimmen und Bilder“, 1898 erschienen, liegen jetzt in zweiter Auflage vor. Die Überschriften der Teile heißen: Jahrbuch, Stimmungen, Ehe, Gedenkblätter, Bilder und Gestalten. Der erste Teil gibt ein Jahrbuch der Natur: vom Vorfrühling bis zum Winter.

Der Dichter ist, wie der Künstler überhaupt, ein Eroberer unbekannter Gebiete des Seelenlebens, ein Seher, der Geheimnisse der Seele deutet. Diese Naturlieder von Avenarius zeigen es. Sie überraschen zunächst durch die Neuheit und Selbst-

keit der Auffassung, mit zunehmender Vertiefung erwacht das Bewußtsein, daß hier eine Künstlerseele die zartesten Schattierungen der Natur und die leisen Schwingungen der Seele feinsinnig nachfühlt und ausdrückt. Wir sagen nicht genug damit, daß wir in seinen Dichtungen unsre eignen Stimmungen gestaltet finden; das ist schon viel, und es ist etwas Wesentliches an der künstlerischen Wirkung, daß sie diese Freude verleiht, die eignen Stimmungen im klaren Lichte künstlerischer Darstellung zu schauen. Aber Avenarius gibt mehr; er hebt den Schleier von Stimmungen, die wohl gefühlt und geahnt, aber kaum ins Bewußtsein getreten waren; er hilft so jedem bei der persönlichen Aufgabe, das Innenleben aus traumhafter Verschwommenheit zu klaren, plastischen Bildern zu formen, aus dem Chaos eine Welt zu bilden und zu gewinnen.

Unser Dichter ist ein Zeitgenosse der Naturwissenschaft, die mit klarem, festem Blick die Erscheinungen angeschaut hat und ihre einzelnen Fasern kennt. Er sieht die Gegenstände klar und deutlich, seine Empfindung schwärmt nicht ins Allgemeine, sondern haftet an den Einzelzügen. Der Bauer hinter dem Pfluge: ein Bild aus der Zeit des Vorfrühlings. Wie reich aber ist dieses Bild durch sinnliche Einzelzüge ausgemalt! Das Marschland, dampfend aus den schwarzen Schollen, der Stier, gewaltig, schwer dahinschneubend, der Bauer, festen Tritts schreitend, die Körner schleudernd. Oder die mondheile Nacht: Dämmerlicht, der Waldgrund taucht bläulich aus der Nacht, die schlanken Fichten steigen ernst zur blauen Höhe empor, der Mond geht leuchtend durch Wolken hin. Dieser scharfe Wirklichkeitsinn ist aber nur eine Vorbedingung für des Dichters eigenartige Naturbetrachtung. Das Wesentliche ist ihm die Stimmung. Er ist durch und durch persönlich, und das Naturleben wird ihm bedeutsam, soweit es Ausdruck einer Stimmung werden kann. Die eine bestimmte Stimmung lebt in seiner Seele auf und ergießt ihr Licht über die ganze Natur: dann wird alles ihr Ausdruck, alles steht in dieser wunderbaren Beleuchtung. Aus diesem unendlichen Alphabet der Natur greift nun die Künstlerhand einige Buchstaben heraus, und wer in seine Stimmung einzugehen weiß, der ver-

steht die Zauberformel, die den Sinn des Dichters deutet. Fünf Gedichte hat der Dichter Vorfrühling überschrieben: es sind Wirklichkeitsbilder, durch die wie durch ein Transparent die seelische Stimmung leuchtet: zuerst die hoffnungs-bange Sehnsuchtsstimmung nach dem belebenden Lenz (5), dann die Empfindung der Kraft und des Lebens, die in der Natur wirken und hervordrängen (6), das kindlich-felige und zugleich feierliche Gefühl des beginnenden Lebens in der Natur (7), das Jauchzen über das Frühlingswunder (8), das Singen und Jubeln über das erste Grün, das schmelzende Eis und die Lerchen im Himmelsblau (9).

Fünf Gedichte sind Mondbilder: der Spätfrost einer Mondnacht tötet die jungen Knospen, der Dichter fühlt das Schauern, das durch den Frühling geht (25); die unsagbare, fetsam-wehmütige und feierlich-ernste Stimmung lebt in dem Gedicht „Mondaufgang“ (26), der liebliche Zauber heller klarer Mondnacht im folgenden (27), die traumhafte, weltenferne Märchenstimmung in „Wolfenmacht“ (28), und unheimlich-geisterhaft klingt's in dem mondhellen, windbewegten Getreidefelde („Kornspüt“ 29).

Die Stimmungen, die sich in diesen deutlich angeschauten Bildern verkörpern, sind durch und durch persönlich, neu und selbständig erlebt und in ihrer Besonderheit bis auf den letzten Rest gefühlt. Gerade in der Art, wie Natur und Seele in Wechselwirkung treten, kommt das Besondere eines Dichters zum Ausdruck. Der Dichter gibt der Natur Leben und Empfindung, und die Kraft und Eigentümlichkeit der eignen Seele zeigt sich darin, wie sie sich in der Natur spiegelt. Von dem Gefühl für die landschaftlichen Schönheiten der Natur zur innigen Beseelung und weiter zur mystischen Versenkung in die Natur ist ein Weg von vielen Stationen, und von jeder führen Waldwege ab, die jeder nach eignem Sinne beschreiten und verfolgen kann. Und jeder führt zu Entdeckungen, wenn sein Wanderer die Wünschelrute in der Hand hat. Wie unser Dichter sich zur Natur stellt, kann man aus seinen Naturliedern wohl fühlen, verstehen wird man es nur, wenn man seine ganze feine Künstlerseele mit ihrem Reichtum von Menschen-

liebe und ihrem Zartgefühl für menschliches Seelenleben verstanden hat. Denn eben diese eigne Seele ist es, die er über die Natur ausgießt; die Natur, die er besingt, hat seine Seele. Wenn er einer Blume ins Auge sieht, so weht ihm ein heimlich Grüßen entgegen; schaut er ins Land hinaus, ist's ihm fast, als schaue ein Antlitz herzlich auf ihn, und wenn die Lerchen oben singen, hört er aus der Ewigkeit liebe Stimmen jubeln (16). Nicht er selber ergreift das Wort als Nebenstehender, sondern der junge Bach lebt „Wie er, so Seliges im Herzen, vom Walde des Wegs vor sich hinkallt!“ (7).

Mit der Kraft Mörites, Naturstimmungen zu verkörpern, und in leisem Anklang an seinen Ton gestaltet er die Abendstimmung:

Abend.

Kommt von fern heran die Nacht,	„Breite nun die Decken aus,
Hält der Tag noch schimmernd	Schlafen laß die Erde aus:
Wacht,	Lebensglühn und Freudesprühn —
Grüßt vom Berge mit der Hand	Schwester, war das heut ein
Zu ihr übers müde Land.	Blühn!

Mittlerweil' vom Sternenraum
Streu' ich auf euch Traum auf Traum,
Traum auf Traum, mit Licht durchtränkt,
Daß ihr mein im Schlaf gedenkt.“ (22.)

Von der Besonderheit des Dichters hängt es ab, welche Empfindungen und wie stark solche in ihm erregt werden, welche von den unzähligen Einwirkungen der Außenwelt von ihm aufgenommen und zu Trägern der Idee oder hier der Stimmung sich ordnen: mit einem Wort die Gestaltung. Für die Art dieser Gestaltung einige Proben:

Seite 9. Die Stimmung ist das Singen und Jubeln der Frühlingsahnung. Das Gedicht gliedert sich in drei Teile: auf den Hügeln das erste Grün, auf dem Strom das Eistreiben, im Himmelsblau Lerschengefang. Das erste Grün ist das erste schwüchterne Zeichen des Lenzes, noch hat der Winter das große Wort, aber oben am Himmel wird der baldige Sieg des Frühlings vorverkündet. So tritt der dritte Teil den beiden andern gegenüber, wie eine Vorwegnahme des kommenden Sieges des Frühlings. Die beiden ersten aber werden durch ein Bild

verbunden; der Winter ist der abziehende Mieter, der scheltend mit seinem Hausrat auszieht, neugierig und schüchtern, wie ein Kind der Neueinziehenden, sieht das erste Grün vom Hügel aus zu.

Seite 25. „Spätfrost.“ Die erste Strophe und die letzte bilden eine Ergänzung: in der ersten Frühlingsglück, in der letzten Frühlingsstod; der Frühling ist belebt: er träumt, mit Kinderlächeln sieht er von den Höhen (1. Strophe), er schaudert und muß sterben (4. Strophe). Die 2. und 3. Strophe schildern die kalte Mondnacht, die die ersten Frühlingsknospen vernichtet. Vom Sarg hebt sich der Schädel und belebt sich, um zu töten, das Gefühl des Schauders, das man am Schluß fühlt um das ersterbende Frühlingsleben, wird so vorbereitet durch das Entsehlische des Bildes.

Seite 26. „Mondaufgang.“ Die seltsam-wehmütige und feierlich-traurige Stimmung eines Mondaufganges wird gestaltet: die Erwartung von etwas Seltsamem wird zunächst rein sachlich ausgedrückt in dem eigentümlichen Spiel von Schatten und fahlem Licht, sodann treten sogleich die Büsche persönlich auf: sie stehen mit fragendem Gesicht, sie sehen ernst zum Monde hin. Das Bild steigert die Stimmung des Schwermütig-feierlichen; wie der Geist eines toten Königs aus seiner Gruft aufsteigt, so ist sein Erscheinen. Das Bild hat zwei Seiten: es drückt aus das Geisterhafte in der Mondstimmung, sodann das Herrschende dieser Beleuchtung, das alles in sie hineinzieht. Das Wehmütige, Unfaßbare und Unsaßbare dieser Stimmung wird ausgedrückt durch das unpersonliche Subjekt: da wandelt's bleich übers Feld.

Seite 27. „Im Walde.“ Der liebliche Zauber mondheller, klarer Nacht ist die Idee des Gedichtes. Die ersten beiden Zeilen geben den Ton an: das Dämmerlicht haucht hernieder. Die Formen und Umrisse sowie die Farben sind klar: der Mondschein ruft die Dinge aus dem Dunkel der Nacht zur Klarheit der Erscheinung, ins Leben; so wird ihm zuletzt als dem Lebenden gehuldigt.

Seite 28. „Wolkennacht.“ Die Wirkung auf das Gemüt wird zu Anfang klar ausgesprochen, die übrigen Strophen führen in einem großartigen Bilde das Eigentümliche dieser Wolkennacht aus: aus Wolkenfluten tauchen dunkle Lande,

Schneegebirge erstehen darüber, und der Mond als Märchen-
sonne dieses traumhaften Bildes schwebt auf. Das Malerische
dieses Bildes wird durch Alliteration und Anaphora unterstützt.

Wenn man von den Naturliedern zu den folgenden Gedicht-
kreisen kommt (Stimmungen, Ehe, Gedächtnisse), so hat man
das Gefühl, als träte man dem Dichter, nachdem man ihn
bisher im Bilde gesehen hat, nun persönlich nahe und könnte
ihm selber in das tiefe, klare Auge schauen.

Um die Eigenart der „Stimmungen“ zu zeigen, wähle
ich einige Gedichte aus, die einzelne Seiten der Begabung unsres
Dichters besonders klar veranschaulichen. Ein hohes seelisches
Feingefühl ist das hervorstechendste Merkmal des Gedichtes
auf Seite 50. Ich könnte etwa das Seelenleben des Dichters
vergleichen mit einem überaus reichen Orchester, bei dem sein
dichterisches Gefühl wie ein genialer Kapellmeister jede Ver-
änderung oder jedes Ausbleiben eines Tones verspürt. Zu
dieser feinen Empfindsamkeit des inneren Ohres kommt das
Gefühl für die Wirklichkeit und Wesenhaftigkeit des Seelischen,
im Vergleich zu dem das Sinnliche sich unterordnet oder als
unbedeutend zurücktritt. In dem Gedicht „Jugenden und Alter“
(51) verschwindet die gegenwärtige Welt vor dem Dichter;
aber mit erhelltem Blicke schaut er die Welten vergangener
Geschlechter und ihr Leben als fortwirkend, und mit geschärftem
Ohr hört er die Lebensstimmen aus ihren Welten klingen.
Und ähnlich lebt ihm das Unsterbliche großer, erhabener
Seelen, das den suchenden Kindern ihres Volkes noch zum
Segen wird, nachdem ihr Leib zerfallen: „Wolken im Licht“ (61).
Es sind das „Stimmungen“, wie sie ein Mensch erfährt, für
den das Seelische genug kräftige Wirklichkeit hat, um Erlebnisse
darin zu haben, um aus dem Irdischen das Göttliche zu
sammeln und so das Leben zu ernten (82). Da hebt sich das
bunte Getriebe des Lebens ab von einem tiefensten Hinter-
grunde. Der Dichter ist vertraut mit dem Tode: er schaut den
Tod, wie er am Ziele wartend steht wie ein Freund, der vom
großen Abend herübers segnet über den bunten Tag. Kein wilder
Verzweiflungsklang ist der Grundton seines Lebens, sondern
eine ruhige Größe gibt diesem Weihe („Der Gruß“, 53).

Anziehend ist es, mit diesem Gedichte Gottfried Kellers Gedicht „Wetternacht“ (Ges. Gedichte I 31) zu vergleichen.

Es ist, als träte man in das Heiligtum des Dichters, wenn man zu dem Kreis von Gedichten kommt, die „Ehe“ überschrieben sind. Unfre Literatur ist ja so reich an Gedichten, die das Sinnenglück und den Rausch der Liebe besingen, weniger reich aber an solchen, die das Glück der Ehe behandeln, dieses „Eins in Fühlen und Denken mit der einen Frau“. Dieses Einssein, dieses miteinander Verwachsen und Wachsen, dieses Geben und Reicherwerden hat Avenarius in diesen Gedichten auf das tiefste und ergreifendste dargestellt. Wir hören die Töne der Sehnsucht, des jubelnden Glückes und der tiefinneren Seligkeit des liebenden Mannes wie die der Freude des Vaters an dem Werden der Kindesseele.

In den „Gedenkblättern“ lernen wir eine neue Seite unsres Dichters kennen, das ist die epische Kleinmalerei, die Anschaulichkeit des Erzählens, gerade auch in den kleinsten Zügen: am hervorragendsten in „Theodor“ (95) und „Näh-Rietchen“ (106). Reizend wird Theodor eingeführt:

„Beim Balgen hatt' ich ihm den Rock zerschliffen,
Den bracht' er nun, so wie er war, zerrissen —
Von seiner Kinderscham hat ungerührt
Die Mutter ihn zur meinen hergeschickt,
Ersatz zu fordern. Kaum ins Aug' geblickt
Hatt' ihm die meine, wie er dunkelrot
Verlegen stotternd ihr das Röddchen bot,
So hatte sie den Jungen auch schon lieb.“

Nun folgt die Erinnerung Zug um Zug zum Bilde „unsres Freundchens“, daß es ist, als hätte man ihn gekannt, und daß man ihn lieb gewinnt, wirklich lieb. Dann bei „Näh-Rietchen“ im Altjungfernstift: wir lernen ihre Schätze kennen, den Kanarienvogel, der nur eine Sie ist, aber wie ein Er zwitschert, das kleine goldbeschnittene Buch von der Konfirmation her und das alte Klavier, dem's zwar an Ton fehlt, das aber noch zum Takt reicht. Der Dichter versteht uns so anschaulich seine Gestalten und ihre Umgebung zu zeichnen, als versetzte er uns mitten hinein, und es ist da so heimlich, wie in einer deutschen Familienstube mit dem großen

Lehnstuhl, der Ofenbank und den Familienbildern; aber vor allem, er legt auch die ganze Innigkeit deutscher Menschen hinein. So viel schlichte Ehrlichkeit und Herzlichkeit, Einfalt und Zufriedenheit liegt in dieser Gestalt der armen Näherin, die sich wie eine Schwester neben Chamisso's alte Waschfrau stellt. „Theodor“ beginnt in behaglicher und heiterer Erzählung, dann aber kommt Handlung hinein, und die Erzählung wird fast eine kleine Tragödie, und schmerzlich ergriffen sehen wir auf den toten Knaben, in dessen junger Seele die schönsten deutschen Tugenden sich zu bilden versprochen. Ein ergreifendes Gedicht hat Avenarius dem Andenken des Vaters gewidmet. Jahrelang hat's den Vater gequält, das Hirn war krank, die Seele wurde schwach und verwirrt, bis ein müder, stumpfer, zerfallener Greis sich auf das Totenbett legt. Da geschieht, was so manchmal wie ein schöner Trost für die Trauernden bei Gestorbenen geschieht, das tote Antlitz verklärt sich:

„Ja, all das Große, das ernst und gut
Dein Leben lang in dir geruht —
Zerrissen hatt' es allen Flor,
Aus seinen Tiefen stieg's empor,
Daß nun von deinem Angesicht
Herleuchtete ein Seelenlicht,
Daß wie von einem erhabenen Thron
Du gütig dich neigtest deinem Sohn.
Dann zog wohl Stund' auf Stunde hin,
Daß ich so bei dir gewesen bin.
Hab' dir erzählt, hab' dich befragt,
Und freundlich hast du mir Antwort gesagt,
Bis zwischen Sohn und Vater war
Das letzte gut, das letzte klar.
Dann hab' ich dir ruhig geküßt die Hand
Und wieder mich ins Leben gewandt.“ (89.)

Das Gedicht ergreift durch die tiefe Wahrheit der Darstellung, die vom leidenschaftlichen Schmerz so schön zur Versöhnung führt und so tapfer schließt, und wiederum durch die seelische Hoheit, die darin liegt.

Eine wundervolle Stimmung liegt in dem Gedicht „Der Mutter“ (90). Sonnenschein und Amselschlag sind die Vorstellungen, die die Erinnerungsbilder wachrufen und verbinden. Bei Sonnen-

schein und Amselschlag die Tage aus der Kinderzeit mit der Mutter im Frühlingshag, Abendsonnenschein und Amselschlag, da er am Totenbett der Mutter stand; Amselschlag und Sonnenschein wiederum und er allein:

Süg dich drein,
Kannst du's, wenn du siehst ins Gold hinein,
Trint's allein!

Durch die eigenartige Verknüpfung der Erinnerungen an die Mutter kommt die tiefe Wehmut ergreifend zum Ausdruck: Sonnenschein und Amselschlag und die Erinnerung an die Tote. Aber auch dies kommt zum Ausdruck: es ist nicht die Empfindsamkeit eines weichmütigen Herzens, sondern die stille Wehmut einer tapferen und starken Seele. Schwierigkeiten für die Auffassung bieten zwei Gedichte dieses Kreises. Zunächst „Mensch und Denter“ (91). In einem Traumbild kommt die Besorgnis um den Freund zum Ausdruck. Dieser baut an seiner Weltanschauung mit ruhelosem Eifer; er fügt die Balken und Steine zusammen, start und wohlbehauen im einzelnen, er fügt sie zu Bogen, nur den Schlußstein fügt er nicht ein. Da bricht das Haus zusammen und begräbt ihn im Falle. Aber im Gerümmer steht ein granitner Kern, ein Würfel, der dehnt sich wie lebendig und wächst zu Säulen und Bögen, zu Hallen und Kuppeln weithin. — Der Schlußstein gibt einem Bau Vollendung und Halt; der ruhelose Denter findet nicht den Abschluß, den Halt für seine Weltanschauung, die eifrige, ernste Arbeit macht ihn nur müde, die Harmonie fehlt im Inneren und so auch im Äußeren. Er erliegt unter dem zusammenbrechenden Bau. Und doch war in ihm die herrlichste Anlage, war in seinem Bau ein wertvoller Kern, der nach seinem Tode sich organisch weitergestaltet, wie vielleicht das Werk Heinrich von Kleists für uns wie ein herrlicher Bau dasteht, und doch den unglücklichen und zerrissenen Erbauer erdrückte.

Seltam fremdartig ist die Einkleidung des Gedankens in „Herbert“ (93). Der Gedanke ist wohl dieser: in ein jugendliches Leben tritt das Böse als Wollust ein, es wird verkörpert als Tod, es ist der Tod für die Lebenskraft des Knaben. Wie schnell ändert sich nun der Frohsinn und die Lebenslust. Sein

Leben wird weß und öd, versinnbildlicht durch das Verstummen der Vögel und das Weltwerden der Bäume.

Besorgt geht die Mutter ihrem Kinde nach, sie sieht und erkennt das Gift, das ihren Knaben verlegt hat, die Versuchung und Verführung, die ihn umstricken, die falschen Ziele, denen er nachgeht. Er selbst aber weiß es gar nicht, welchem fremden, verführerischen Zauber seine Seele schon verfallen ist; er träumt immer noch von Unschuld und Jugendglück, während er in Wirklichkeit das Land der Unschuld, der Harmlosigkeit und Frische schon verlassen hat. Darum schrickt er davor zurück, zu erwachen, d. h. sich die Veränderung, die Vergiftung seines Lebens zum Bewußtsein zu bringen. Er will nicht „erwachen“, er will weiter träumen von „Sint und Lerdche“. („Herbert“ 93. Vgl. Hebbels Gedicht „Der Zauberhain“.)

Den letzten Kreis von Gedichten überschreibt Avenarius „Bilder und Gestalten“. Standen die vorigen Gedichte, auch wo der epische Charakter überwog, dem persönlichen Leben des Dichters noch nahe, so scheinen wir hier aus dem Kreis persönlichen Empfindens und Erlebens hinauszutreten. Es ist eine seltsame, unheimliche und fremdartige Welt, in die wir hier treten. Aberglaube, Legende und düstere Sage haben dem Dichter Stoff geboten, und er hat diese Stoffe mit der Kraft und Folgerichtigkeit gestaltet, die nur nach dem Bezeichnenden strebt, so daß auch Entsetzliches und Furchtbares in aller Macht, ungemildert durch eine „schöne“ Form, zum Ausdruck kommt. Die geistige Welt des Dichters stellte sich uns bisher in einer wundervollen Klarheit, Sicherheit und Kraft der inneren Gestalten dar. Er hat seine innere Welt in unablässiger Selbsterziehung plastisch klar gestaltet und die ihm nicht taugenden geheimnisvoll seltsamen oder furchtbaren Stimmungen wie feindliche Dämonen gebannt. Treten wir zu diesen Gedichten, so ist es fast, als wäre das, was der Dichter aus dem engsten persönlichen Leben verbannt hat, hier auf fremdem Gebiete entseßelt. Sehen wir aber näher zu, so finden wir auch hier unsern Dichter wieder. Es ist das Seelische, das auch hier schließlich sich als das eigentlich Wesentliche herausstellt. Zunächst könnten einige dieser Gedichte dazu einladen, ihren Gehalt in einer Lehre

zusammenzufassen. So „Der Breitenstein“: Die Freveltat rächt sich an dem frevelhaften Geschlecht und straft Verbrechen durch Tod; „Der Gnadenregen“: Die mitleidige, barmherzige Liebe ruft im Unglück die Hilfe und den Segen des Himmels herab; „Die zeugende Hand“: Die Gerechtigkeit ruht nicht, bis das Böse gesühnt ist; „Totendant“: Du betetest treu für die Toten hier, die Toten, Lebender, danken dir; „Der Getreue“: Treue, die den Tod nicht fürchtet, überwindet den Tod, usw. Aber die Gedichte sind viel zu lebensvoll, um in solcher Formel aufzugehen. Es steckt zuviel Menschenleben und Menschenempfinden darin, und das ist das eigentlich Bedeutende für den Dichter. Wie der Mensch der Neuzeit vor mittelalterlichen Burgruinen und Burgverliehen steht, um so mehr von ihnen angezogen und durch sie innerlich beschäftigt, je fremder sie ihm sind und je neuzeitlicher er ist, und wie er sucht, sich diese mit Menschenleben und -empfinden zu beseelen, vergangener Geschlechter Sorgen, Glauben, Schmerz und Pein durch die Vermittlung dieser fremdartigen Reste zu verstehen und sich lebendig zu machen: so denke ich mir Avenarius' Stellung diesen Stoffen gegenüber. Es lebt für ihn ein Menschenempfinden darin, das, wie die eigne Empfindung nach Licht und Gestalt, nach Erlösung schreit. Vielleicht bieten sie ihm auch Gelegenheit, mystische Neigungen in der Stellung zur Natur, eine eigentümliche Betrachtungsweise, die Seelenleben und Natur in enger Verflechtung schaut und unsichtbare Säden hinüber- und herübergehend ahnt und fühlt, zur Aussprache zu bringen. Avenarius verlangt hier — und das gilt überhaupt für seine Dichtung — eine eingehende Vertiefung von dem, der nicht am Äußerlichen und Unwesentlichen hängen bleiben, sondern in die eigentümliche Welt seiner dichterischen Gestalten eintreten will. —

Wir haben bisher versucht, der Eigenart unfres Dichters nahezu kommen, indem wir an den verschiedenen Arten seines dichterischen Ausdrucks uns die verschiedenen Züge seiner Eigentümlichkeit veranschaulichten: von der großen lyrischen Form in „Lebe“ und dem Naturgedicht bis zur balladenartigen Form. Die äußere Form, insbesondere die der Verunst ist dabei nur gestreift worden. Aber sie ist es nur deshalb, weil ein zu-

sammenhängender Überblick ein klareres Bild davon geben wird. Die äußere Form aber ist ein wesentlicher Teil der Gestaltung, und die Gestaltung macht das Wesen der Kunst, auch der Dichtkunst, aus. Wir werden uns das Verhältnis dieser verschiedenen Momente der dichterischen Form oder der Gestaltung des Stoffes deutlich machen, wenn wir den Begriff der Harmonie betrachten.

Das Reich der Kunst ist nach Schillers Gedichten das Reich der Harmonie.

„Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr“,

spricht der Dichter in der „Teilung der Erde“, und „des Olympus Harmonien“ sind im „Ideal und Leben“ das Reich der Kunst. In der Tat scheint es geratener, von diesem Begriffe auszugehen als von dem vielgedeuteten, vielumstrittenen des „Schönen“. *Ἀρμονία* kommt her von *ἀρμόζω*, zusammenfügen, zusammenpassen, und bedeutet Verbindung, Anordnung, Zusammenklang. Was verbindet sich? Was klingt zusammen? In der Dichtkunst verbinden sich die einzelnen Teile, seien sie Gedanken, Stimmungen oder Vorstellungen, um ein Ganzes hervorzubringen, sei es eine Idee, eine Stimmung, ein Charakterbild oder ein Erlebnis. „Harmonisch“ könnte man die Verbindung der einzelnen Glieder und Teile des Körpers nennen, sofern sie ein organisches Ganzes hervorbringt. Harmonisch ist die Aufeinanderfolge und Gliederung der einzelnen Szenen eines Dramas, sofern dadurch die Bedeutung, der Sinn, die Idee des ganzen Dramas deutlich zum Ausdruck kommt. Unwesentlicheres muß zurücktreten, mehr auf der Peripherie stehen, Wichtiges muß als dem Mittelpunkt näherstehend durch die Gestaltung gezeigt werden. Wir sahen, wie sich in „Lebe“ die einzelnen Glieder der Dichtung vereinigen, um eine ganze seelische Entwicklung darzustellen. Der Zusammenklang dieser einzelnen Töne zur Melodie, um bildlich zu sprechen, oder die Gestaltung und Vereinigung der einzelnen Glieder zum Ausdruck und zur Darstellung eines Ganzen ist Harmonie. Wir haben schon oben an einigen Gedichten die Art der Darstellung des Dichters betrachtet. Ich wähle, um das Gesagte hier im Zusammenhang zu verdeutlichen, noch ein Beispiel, und zwar aus „Wandern und Werden“.

Nun laßt das goldene Gottesaug'	Sie sehn sich an und fragen sich:
Lenz in den dunkelsten Tann,	Nun sag mir, wer du bist?
Da sehn mit ihrem Kinderbild	Sie sehn sich und verstehn ihn nicht,
Maiiglöckchen verwundert sich an.	Den Falter, der sie küßt.

In Liedern mit der Lerche schwebt
 Die Seele zum Firmament —
 Ach, hätt' ich einen, dem ich recht
 Von Herzen danken könnt'! (5.)

Die einzelnen äußeren Züge sind: der Sonnenschein im Tannenwald, der Lenz, die Maiiglöckchen, der Falter, die singende Lerche und das Gefühl des Dichters. Diese Züge erhalten ihre bestimmte Farbe: die Sonne ist „das goldene Gottesauge“, sie „laßt“: die Beziehung zur Menschenseele ist sofort hergestellt, der Frühlingssonnenschein beglückt das Menschenherz. Die Maiiglöckchen, Zeichen der belebenden Macht des Frühlings, „verwundern sich“ und „fragen“ und „verstehn nicht“: sie werden so zum Ausdruck der ahnungsvollen, wunderbaren, verträumten Frühlingsstimmung, der „Falter, der sie küßt“, mutet an wie ein Ausdruck des Liebesgefühls, das in Natur und Seele einzieht. In der Lerche mit ihren Liedern findet die Seele einen Dolmetscher eignen unaussprechbaren Glücksgefühls, und zugleich zeigt sie der Seele den Weg vom Irdischen zum Göttlichen, wie ihn der Dichter des „Ganymed“ findet. In dem Schlußwort des Dichters findet das Glücks- und Liebesgefühl des Dichters einen Ausdruck, der doch zugleich die Stimmung des Träumerischen, sich selber nicht klar bewußt Gewordenen festhält. So verbinden sich die einzelnen Glieder zum Ganzen, zum Ausdruck der „Idee“: diese ist die ahnungsvolle, selige Frühlingsstimmung. Zugleich ist in der Entwicklung der Stimmung eine feine Steigerung und allmähliche Vertiefung der Stimmung zu verfolgen.

Wir haben bisher den Begriff der Harmonie nur einseitig betrachtet. Ebenso wie die einzelnen Teile in das rechte Verhältnis zur „Idee“, das Wort in weitester Bedeutung genommen, treten, ebenso muß die äußere Form: Silbenmaß, Wortklang, Rhythmus, in Harmonie treten zur Idee. Das ist die zweite Art künstlerischer Harmonie. Vorher ein Verhältnis der Teile zur Idee, jetzt ein Verhältnis der Idee zur äußeren Form.

Nach dieser Seite hin sind zwei Arten der Behandlung zu unterscheiden, die sich zwar berühren und zum Teil ineinander übergehen, dennoch aber in ihrer reinsten Gestalt durchaus verschieden sind. Entweder nämlich strebt der geistige Inhalt nach dem für jeden einzelnen Gedanken, jede einzelne Vorstellung bezeichnenden Ausdruck, jede Seelenbewegung sucht sich in dem entsprechenden Rhythmus widerzuspiegeln, oder aber das Ganze eines Gedichtes wird von einer bestimmten Stimmung beherrscht, und diese über dem einzelnen waltende Stimmung findet ihren Ausdruck in einer Gesamtmelodie, in der das einzelne, das Besondere untergeht. In diesem Falle steht die lyrische Form dem Gesange nahe, sofern er eine Melodie auf die verschiedenen Strophen anwendet. Jede dieser beiden Arten der Formgebung hat ihr besonderes Ziel und damit ihren besonderen Maßstab für unser Urteil. Ich suche zunächst die erstere Form, die Form des Bezeichnenden, an einigen Beispielen zu veranschaulichen; die Meisterchaft des Dichters wird sich dabei zeigen.*

Vorfrühling.

1.

Leise tritt auf . . .

Nicht mehr in tiefem Schlaf,

In lichtem Schlummer nur

Liegt das Land:

Der Amsel Frühruf

Spielt schon liebliche

Morgenbilder ihm in den Traum. St. u. B. 5.

Vers 2 beginnt mit schwebender Betonung (Nicht mehr), es liegt etwas wie Zurückhaltendes in diesem Anfang, der uns zum Bilde der schlummernden Natur führt, selbst der einfachste Rhythmus muß noch schweigen; er beginnt erst jetzt, in einfacher regelmäßiger Abwechslung von Hebung und Senkung, die wie die gleichmäßigen Atemzüge eines Schlummernden wirken, bis zu der Ruhepause hinter Land, die wie eine Wirkung der Mahnung „Leise tritt auf“ anmutet. Dann aber kommt leise Bewegung in den Rhythmus; der Morgen und das Erwachen mit ihrem beginnenden Leben kündigen sich an: Der Amsel Frühruf, Spielt schon lieb-

* Im folgenden bezeichnet St. u. B.: „Stimmen und Bilder“, W.: „Wandern und Werden“ und L.: „Lebe“.

lich ufw. —, aber immer mahnt zugleich der Rhythmus an die waltende Ruhe.

Vorfrühling.

5.

Don den Hügeln,
Blinzelnd, lugt
Das erste Grün
Zwischen den Büschen
Zum Strome hinunter,
Wo, Eisblock über Eisblock wälzend,
Seinen Hausrat scheltend der Winter
Mit gewalt'gem Gepolter davonschafft.
Aber droben
Tauchen die Lärchen
In singendes Blau.

St. u. B. 9.

Der Rhythmus malt drei verschiedene Gedanken- und Stimmungsgruppen. Zuerst die leichten, zart bewegten Verse, ein anmutiges Aquarellbild des ersten Frühlingsgrüns, unterbrochen durch das als Gedankeneinheit den leichten Fluß des Rhythmus aufhaltende Partizipium „Blinzelnd“, das etwa die Unsicherheit und Schüchternheit der ersten Frühlingsboten, wie im Gedanken, so im Rhythmus anzeigt. Dann beginnt der massiger wirkende Abzug des Winters. Die Hervorhebung des „Wo“ verkündigt das Neue und bewirkt, daß nun der Rhythmus als kräftig fallender bis zum Schlusse dieses Abschnittes einsetzt; zugleich malen die schweren Sentenzen das „Wälzen“ und „Poltern“ des Abziehenden. Den dritten Abschnitt beginnt wie ankündigend der erste Vers und dann singt und klingt der Rhythmus: Tauchen die Lärchen in singendes Blau, und findet in dem vollen, langen Blau einen tönenden Abschluß.

Vorfrühling.

4.

Immer im gleichen
Seinen Rauschen
Aus immer dem gleichen Grau
Regen.
Aber am Abend
Wirft noch vom Horizont
Das Feuerauge
Einen langen
Blick übers Land.

Da jauchzt es auf rings
In Purpur und Lobgesang:
Ja, es kommt
Das Frühlingswunder,
Ja, es ist da!

St. u. B. 8.

Wiederum gliedert sich mit dem Gedanken der Rhythmus dreifach. Der Rhythmus des ersten Abschnittes malt durch die Gleichheit der Laute (ei, ei, au, au, ei, au) und im Versmaß das Gleichmäßige des Regens. Das kommt zum Ausdruck in der regelmäßigen Abwechslung von Hebung und Senkung im gleichßen, feinen Rauschen, dem gleichßen Gräü; diese Einförmigkeit im Rhythmus der Hauptbegriffe hebt sich noch deutlicher hervor durch den lebhafteren Rhythmus im Anfang von Vers 1 und 3, und zugleich stört diese Lebhaftigkeit nicht den Eindruck des Gleichmäßigen, da die Wiederholung des „immer“ in Vers 3 diesen verstärkt. Von Vers 5 an beginnt der zweite Abschnitt, der, durch die feierlich klingenden a (Aber am Abend) angekündigt, in langgezogenem Satzbau den Inhalt malt, in Vers 6 und 7 vorbereitend steigend, dann in 8 und 9 fallend (Einen längen Blick übers Land) und in „Land“ einen festen Abschluß findend, im Gegensatz zu dem klingenden Ausgang „Regen“ des ersten Abschnittes. Wiederum in steigendem, lebhaftem Rhythmus klingt dann das Gedicht im dritten Teile aus in Jauchzen und Lobgesang.

Dir.

„Gott, einen Menschen zeig mir, der unbeirrt
Von Todendem, nie von Drohendem weggeschreckt,
Befreiten Haupts durch Dulden und Taten geht
Rein überm Staube,

Daß bei ihm rasten kann glaubend mein ganzes Ich,
Daß er die Menschen mir zeige als dein Geschlecht,
denn, sieh, zu lieben deine Geschöpfe, Gott,
Siehe ich brauch' es

Wie deine Sonne . . .“

So rang ich oft bekommen,
Das Herz zum Brechen schwer,
Dann ist der Friede kommen,
Mein Weib, mit dir daher.

St. u. B. 71.

Die überaus reiche Mannigfaltigkeit, deren der deutsche Rhythmus fähig ist, zeigt sich in diesem rhythmischen Meisterwerke aufs deutlichste; daß man mit den Bezeichnungen der lateinischen Verskunst von Jamben, Trochäen, Anapästen, Daktylen und mit ihrer Messung nach der Länge und Kürze beim deutschen Verse nicht auskommt, darüber sollte ja kein Zweifel sein; aber auch die Bezeichnung von hochbetont, nebenbetont und unbetont preßt eine unendliche rhythmische Mannigfaltigkeit in ein enges Schema. Es gehört ein feines Ohr dazu, um den geheimen Rhythmus eines Gedichtes wie dieses herauszuhören, einen Rhythmus, der Ton, Nebenton und Nebentönen je nach den Schattierungen des Gedankens verteilt, das hauptsächlich kräftig hervorhebt (unbeirrt, Lößendem, nie, Dröhendem, Befreiten, Düliden und Täten), den Reichtum des „zum Brechen schweren Herzens“ in der Fülle der erst allmählich in Fluß kommenden Verse widerklingen läßt und sich dann in Vers 4 „Rein überm Staube“ sammelt und zusammenfaßt, zugleich die Gegensätzlichkeit der Begriffe (Rein, Staub) durch den Rhythmus der Gleichbetonung verstärkend. Dann wieder drängt der Rhythmus von neuem unruhig und hastig vor, ein Bild des sehnenenden Verlangens, um zum Schluß zu fallen; die Verse werden kürzer, als versagten die Worte, und ersterben in Flüstern, als zöge sich der Dichter, der von seinem heiligsten gesprochen, keusch in sich zurück. Dann aber im zweiten Teil erklingt ein neuer Rhythmus, wie Orgelton melodisch, die innere Harmonie spiegelnd, im Reime austönend: der innere Friede ist gekommen.

In diesem Gedicht werden zugleich die beiden Arten der Formgebung, die ich oben unterschied, deutlich. Im ersten Teil des Gedichtes die Form des Bezeichnenden, wo der Rhythmus jeder leichten Wendung des Gedankens folgt, im zweiten Teil die musikalische Form, in der eine gleichmäßig bewegte Stimmung eine gleiche rhythmische Melodie hervorbringt.

So beherrscht die eine Stimmung gleichen Glücksgefühls das Gedicht „April“, von dem ich die ersten beiden Strophen anführe:

Still von unsichtbarer Hand
Seh' die Welt ich schmücken,
Und es wandelt übers Land
Ruhiges Beglücken.

Siehe, und die Erde weit
Sie versank in Sinnen,
Und sie ahnt der neuen Zeit
Keimendes Beginnen. St. u. B. 14.

Wie wenn eine Landschaft in Abendsonnenschein eingetaucht ist, so daß nicht die einzelnen Gestalten und Umrisse den Blick auf sich ziehen, sondern das Ganze der Beleuchtung, so tritt hier die einzelne Vorstellung zurück hinter die vorwaltende Stimmung. So ist es die weiche Wehmutsstimmung, die in „Adolf“ (St. u. B. 100) festgehalten wird, vom Anfang:

Die ersten gelben Blätter
Umspielen meinen Pfad —
Da denk' ich wieder deiner,
Mein alter Kamerad!

bis zum Schluß:

Mir machen die alten Sorgen
Heut mehr und schlimmere Not,
Dir schloß die fragenden Augen
Der Eltern Kuß zum Tod.

Oder es ist die zum Singen fröhliche Stimmung tiefen Glücksgefühls in ehelicher Gemeinschaft in „Kameradschaft“ (St. u. B. 80):

Rings das Blumenprießen,	Tief den Blick zu senken
Droben Lärchenfang, —	Ins unendliche Blau,
Seliges Genießen,	Eins in Fühlen und Denken
So vom Wiesenhang	Mit der einen Frau!

Ein Beispiel zeige, welche Bedeutung diese Form für die epische Gestaltung gewinnt.

Der Breitenstein.

Die Dohlen umflattern den Breitenstein
Und klagen und stöhnen —
Eine alte Sage klingt darein:
Hier mauerten einst sie ein Knäblein ein,
Die Geister beim Bau zu versöhnen.
Und ruhig sah's und geduldig drein,
Nur endlich rief es: „Lieb Mütterlein,
Ich seh' dich nicht mehr, lieb Mütterlein!“
Da schloß die Mauer der letzte Stein,
Die Geister beim Bau zu versöhnen.

Und droht ein Unheil nun herein
Dem Burgherrn und seinen Söhnen,
Hört fröstelnd der Wächter aus altem Gestein
Durch Risen und Spalten ein Stimmchen fein,
Ein zitterndes, ertönen:

„Ich seh' dich nicht mehr, lieb Mütterlein!
„Ich seh' dich nicht mehr, lieb Mütterlein!“
Dann nehmen sie hüßend den heiligen Wein
Und rüsten zum Tod. Von droben drein
Klagen die Dohlen und stöhnen.

St. u. B. 115.

Zwei Reime sind durch das Gedicht durchgeführt. Der unheimliche Dohlenruf erklingt zu Anfang und am Schlusse des Gedichtes; damit wird die ergreifende Sage verknüpft, in der fort und fort der Angstruf des Knäbleins ertönt. So ist es, als ob sich Dohlenschreien und Angstruf unheimlich in dem Reimgleichklang verbänden, so daß kein andrer Klang aufkommt als dieser grausige Laut.

Wo der Stoff zur breiten epischen Erzählung wird, stellt sich das Versmaß des schlichten Fünfhebers ein, wie in „Theodor“ (St. u. B. 95 ff.):

Dem lauten Tag entflohen, tramt' ich stumm
In alten Säckern ordnend heut herum . . .

Es ist, als summt eine ferne, leise Melodie dazu. Oder die Reime bleiben weg und die Hebung beginnt, wie in „Näherlein“ (St. u. B. 106):

Denk' ich meiner Kinderzeit, gedenk' ich
Deiner auch, du alte Näherin!

Es ist ein Lieblingsvers unsres Dichters, dieser Fünfheber mit einfacher Abwechslung von Hebung und Senkung, schon in „Lebe“ treffen wir ihn oft an. Aber welche Abwechslung weiß der Dichter durch die verschiedene Kraft des Gedankens und des Sagbaues in die Gleichmäßigkeit des Rhythmus zu bringen; so lautet z. B. der Anfang von „Der Gruß“ (St. u. B. 53):

Spät in der Nacht war's. Noch am Arbeitstisch
Müht' ich mich ab. Fruchtlos. Die letzten Tage,
Wie Schreie gelsten sie mir nach im Hirn.

Dann wird der Rhythmus unterbrochen durch den kurzen Vers der Bitte an den Tod: „Befreie mich!“, wie durch eine lang-

gezogene, dann verstummende Klage. Diesem Verse aber entspricht der kurze Schlußvers: „Wie Brüder . . .“: eine tröstliche Antwort auf jene Klage, in jenem gipfelt die Verzweiflung, in diesem die innere Beruhigung. So hebt der Versbau die Gliederung des Ganzen klar hervor.

Frühere Gezwungenheiten in der Wortstellung oder Undeutlichkeiten im Satzbau hat der Dichter in der neuen Auflage entfernt. Eine andre Eigentümlichkeit im Satzbau dagegen hängt mit der geistigen Eigenart des Dichters zusammen: es ist die Eigentümlichkeit, logische Zusammenhänge durch Über- und Unterordnung im Satzbau zum Ausdruck zu bringen. Wenn die Volksdichtung die einzelnen Gedanken gleichwertig nebeneinander stellt und es dem Hörer überläßt, die innere Beziehung und das Verhältnis mehr oder minder klar herauszufinden, so umfaßt der logisch durchgebildete Geist unfres Dichters größere Zusammenhänge in ihrer Gliederung, und es ist ihm natürlich, diese Zusammenhänge auch in der Satzverbindung auszudrücken. Daher z. B. die zahlreichen Bedingungssätze. Der Leser muß sich in den geistigen Zusammenhang des Dichters hineindenken und -fühlen, damit er das Einfache und Ungesuchte dieses Ausdrucks alsdann empfindet und der Eindruck der Schwere, den diese Art hier und da bei der ersten Lesung macht, verschwindet. Dann wird auch in vollem Maße die Schönheit des Ausdrucks zur Geltung kommen, die vor allem doch in der Wahrheit besteht; bei aller Eigenart und Selbständigkeit des Ausdrucks bleibt doch der Eindruck des Schlichten und Herzlichen vorherrschend, und man empfindet unmittelbar die innere Notwendigkeit dieser Form. Den Charakter der Notwendigkeit aber trägt diese Form doch nur deshalb, weil die Seele des Dichters selber so wahr, so schlicht und herzlich, so deutsch ist. Man liebt heute zu betonen, daß die Kunst Form sei, nur Form. Dies ist doch nur in dem Sinne wahr, daß jedes einzelne Kunstwerk eben die Form eines bestimmten seelischen Inhaltes ist. Wenn dieser Zusammenhang vergessen wird, dann bleibt doch schließlich das Wesentliche der Form unverstanden, und die Kunst wird nicht mehr als Form, als Gestaltung, sondern als Technik gewürdigt, und indem man das Heiligtum zu retten

glaubt, bleibt man im Vorhof stehen. Weil die Kunst nicht bloß abstrakte Form ist, sondern jedes Kunstwerk die bestimmte Form eines seelischen Gehaltes, darum ist es nicht nur menschlich anziehend, sondern auch künstlerisch wesentlich, das geistige Leben eines Dichters, seine Weltanschauung zu würdigen.

In dem sittlichen Leben der Menschheit stehen sich zwei Anschauungen und Arten der Lebensführung gegenüber: die eine findet das Ziel des Handelns darin, das eigne Leben möglichst glücklich oder möglichst reich und kraftvoll zu gestalten, die andre findet es in der Dahingabe alles eignen Wohles und aller Kraft für den Dienst an den Mitmenschen. Es ist der alte Gegensatz des Egoismus und des Altruismus, der in unsrer Zeit nicht weniger scharf, aber vielleicht noch bewußter ist, als in früheren Zeiten. Über beide aber erhebt sich eine Anschauung, so reich und hoch, daß sie die beiden andern unter sich begreift und als einseitige Vorstufen erkennen läßt. Es ist die Anschauung und Lebensrichtung, die in der kräftigen und reichen Ausbildung der eignen Persönlichkeit das Mittel und den Weg findet, um den Mitmenschen, den Nächsten und Brüdern, am besten zu dienen, und die anderseits in dieser Nächstenliebe, in dieser Hingabe das Mittel und den Weg findet zur kräftigen und reichen Ausbildung der eignen Persönlichkeit; eine Anschauung, die nicht nach dem Glück sucht, aber, nach beiden Seiten sich wirksam entfaltend, als natürliche Frucht das Glück zeitigt. Das ist die Anschauung und Lebensrichtung, in der Avenarius wurzelt.

Diese Schätzung persönlich tüchtiger Ausbildung bewahrt davor, zu erschlaffen und das eigne Ziel zu tief zu stecken. Der Dichter ehrt den Kampf und schätzt die Kraft. Er hat den starken Arm, der wagen kann, zu kämpfen, und den kräftigen Willen, um ferne Ziele tätig zu verwirklichen:

Schwebt uns vorbei ein Stern,
Bald schwindet er wieder —
Aber die wahren Herrn
Ziehn ihn hernieder. W. 35.

Mag das Gewitter losbrechen, wenn es nur Kraft gibt
der schlaffen Welt, wenn es nur reinigt und aus schwächlicher
Verfunkenheit aufrüttelt. (W. 52.)

Sieh lieber den Blitz mit hellem Strahl
Deine Hütte umlodern,
Als langsam sie beim Würmermahl
Vermodern. W. 101.

Dieses echt germanische Persönlichkeitsgefühl ist stolz und geradeaus: es kennt den grimmigen Haß gegen feige Schurkerei und mahnt sich selbst, nicht die Seele durch Milde erschaffen zu lassen (St. u. B. 105). Feinde tun not und sind der Beweis, daß einer ein rechter Mann ist, und ehrlicher Kampf und ehrlicher Zorn sind gut:

Und wirst du drum auch schief begudt,
Wahr immer dir den Zorn,
Und wer von hinten dich bespuht,
Schlag nieder den von vorn. W. 90.

Im Kampf erstarkt die Kraft, und am starken Gegner wachsen die eignen Kräfte. Drum ist ein solcher ein Gut fürs Leben, ob er dir auch Wunden beibringt. (W. 90.) Die Wetterkanne ist des Dichters Sinnbild, zwar kampferzittert und ergraut, aber ihr Grün ist im Wetter erprobt und ihre Höhe ist frei. (W. 102.) Dieses starke Selbstgefühl wird geläutert durch Selbstzucht. Hinweg, ruft sich der Dichter zu, von dem süßlichen Kust deines lieben Ichs, hinweg mit Phrasentand und Selbstbetrug, erkenne deine Schuld, sieh ihr klar und fest ins Auge, damit sie dir Ruhe läßt. (W. 61. Vgl. St. u. B. 56.) Nicht Glück ist das Ziel des Lebens, sondern Stärke und Reichtum der Seele. Auch der Schmerz ist Gottes Gabe, er ist der Pflug, der das Herz zerreiht, damit Korn aufgehe und Frucht bringe (St. u. B. 49), oder wie es der Dichter einmal in leichterer Form ausdrückt:

S' ist wahr, recht harte Nüsse gibt
Das Schicksal unsern Baden,
Doch was ihr zu vergessen liebt:
Man kann draus Kerne knaden. W. 101.

Dieses starke individuelle Gefühl aber macht den Dichter nicht selbstfüchtig. Die ganze Entwicklung seiner Dichtung „Lebe“ ist ja eine Verherrlichung des liebenden Mitleides. Zur Arbeit ruft das Mitleid auf, und wir verfolgen an der Entwicklung des Helden, wie immer tiefer, immer kräftiger in ihm wird

der Drang zu helfen, zu lieben, zu dienen, wie ihm allmählich nach langem Sträuben die Menschen, die Ärmsten und Niedrigsten, zu Brüdern werden. Wie könnte dieses Streben anschaulicher dargestellt werden als an dem Bilde des Armenarztes, der sein Wissen und Wollen, sein ganzes Leben in den Dienst der Brüder stellt! Das aber ist das Wunderbare an dieser Liebe, daß sie das eigne persönliche Leben nur stärker und reicher macht: der Mensch gibt sich hin, ohne sich zu verlieren, er teilt sich mit und wird dabei selbst reicher. So wird das Helfen zum stolzen Recht, und dem Helfer wird selbst geholfen in der eignen Not. (L. 73.) Durch Schmerz geläutert, in Liebe geübt, erfährt der Held der Dichtung noch weiter den Segen neuen Lebens: reicher und tiefer offenbart sich jetzt ihm die Welt. Vorher waren die Augen schwach, jetzt erst haben sie sehen gelernt, jetzt erst versteht er Menschenleben und Lebensrätsel und sieht durch die Hülle die Seele und durch die Erscheinung das Wesen. (L. 77—79.)

Diese Beziehung auf die Welt führt dazu, des Dichters Anschauung nach dieser Seite zu betrachten. In dem Verhältnis von Mensch zu Mensch sahen wir, wie zwei entgegengesetzte Richtungen bei dem Dichter in einer höheren Einheit überwunden und aufgehoben waren. Es gilt daselbe von dem Verhältnis zur Welt. Auch hier stehen sich seit alters zwei Anschauungen gegenüber. Auf der einen Seite die mönchisch-ästhetische Weltflucht, die sich von dieser irdisch-sinnlichen Welt abteht um einer höheren geistigen und himmlischen willen; auf der andern Seite die Hingabe an die Sinnenwelt im Genuß oder der Freude des Augenblicks. Aber wie im Christentum im Grunde doch eine Überwindung von Egoismus und Altruismus liegt, so im Protestantismus eine solche des Gegensatzes zwischen Mönch und Weltkind. Protestant ist auch Avenarius:

Aber den Herzen einzusammeln,
Freunde, eint eure Kraft mit uns,
Laßt uns vom Irdischen
Bergen das Göttliche,
Daß wir das Leben
Ernten!

St. u. B. 82.

Eine lebendige Freude an der Welt und eine kräftige Bejahung des Lebens sind dem Dichter eigen. Wie könnte es auch anders sein bei dem Künstler, der soviel Verständnis und Aufmerksamkeit der Sinnenwelt der Welt zuwendet, der in seinen Naturliedern zeigt, wie er einen Sinnesindruck aufzunehmen und rein wiederzugeben weiß, der mit dem kommenden Lenz so aus vollem Herzen jauchzen kann und mit dem sterbenden Walde trauert, und der die trauliche Heimlichkeit der Studierstube, wenn's draußen schneit und prustet, mit so innerem Behagen darzustellen weiß. Das Leben ist lebenswert für unsern Dichter, und nicht wünscht er die Stunde herbei, wo einst „die schöne Welt“ für ihn untertauchen wird in die stummen Schatten. (St. u. B. 84.) Aber dennoch sind noch höhere Güter ihm die geistigen Realitäten, und aus dem Irdischen sammelt die Seele das Göttliche.

Wie alle Sommerherrlichkeit doch schließlich mündet in dem Gefühl der Verwandtschaft mit aller Kreatur, St. u. B. 19, so sind es doch im tiefsten Grunde geistige, sittliche Güter, zu denen seine Freude an der Welt hinführt, und um deretwillen das Leben so schön ist. Darum gehören zu dem Herrlichsten, was der Dichter geschaffen hat, seine Gedichte „Ehe“. Hier vermag er ja vor allem Naturseite und Geist zu wundervoller Einheit zu verbinden und zu verklären. In der Todesstunde soll sein Weib sich über ihn beugen und noch einmal lange ihm ins Auge sehen,

Daß der lieben Erde letztes Bild
Eines mir mit deinem Antlitz werde.

St. u. B. 84.

Dann wird mild der Tod kommen und er im Schläfe ihr noch Dank lächeln. Der Tod ist ihm kein Schreckbild; er steht wie ein Freund wartend am Ziel von allem und segnet herüber „übern bunten Tag“: durch alle Weltfreude geht des Dichters tiefer Ernst (53, vgl. W. 161), und wenn das Irdische vergeht, das Persönliche, das Sittliche hat ewigen Wert. Was wir soeben von des Dichters Weltanschauung nach verschiedenen Beziehungen betrachteten, das klingt am klarsten wohl zusammen in dem Gedicht „Freud' an der Welt“:

Wie auch der Jahre
Würfel mir fällt:
Vater bewahre
Mir Freud' an der Welt.

Daß nicht der Klügelnde
Sinn* bewegt,
Daß mich beflügelnde
Liebe trägt!

Laß mich im Lebenden
Nicht einsam stehn,
Laß im Umgebenden
Mich Heimat sehn,

Gib mir zu allen
Klängen der Lust
Ein Widerhallen
Aus eigner Brust.

Zu aller Schmerzen
Trauergefang,
Aus eignem Herzen
Den Gegenklang!

Jubel und Klagen
Mit allen umher
Gemeinsam tragen —
Was will ich mehr?

Glied unter Gliedern
Im Ganzen allein —
Ach, unter Brüdern
Bruder zu sein! W. 136.

Mensch und Künstler sind bei Avenarius untrennbar. Nicht „Farben- und Formengetändel“ ist ihm die Kunst (W. 105), sondern sie ist ihm Ernst (W. 92) und ist ihm Gestaltung des Lebens. Wenn mancher für „poetische Zeiten“, „poetische Sachen“ schwärmt, so setzt er dagegen den Satz, daß „die Poesie in allem steckt“, und daß der Schatz gehoben wird, wenn das Leben aus allem zum Licht gehoben wird. Hier gibt es kein höheres Kunstgesetz, als daß der Künstler als Mensch Selbständigkeit und Eigenart habe, und daß er diese gestalte und darstelle. Diese Poesie ist nicht für jeden in gleicher Weise und ist kein Sinnesspiel. Deine Seele mußt du ihr geben, damit sie dir ihre Seele gebe. Dann aber wird das Wort (W. 105) wahr, und es gilt für unfres Dichters Kunst:

Lernst du rechte Kunst verstehn,
Lernst du mit hundert Augen sehn,
Fühlst du ganz ihr Klagen und Scherzen,
Fühlst du die Welt mit tausend Herzen.

* Ergänze „mich“ aus dem Folgenden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto von Guericke
14. Bändchen

Hermann Sudermann

Heimat

Schauspiel in vier Akten

Von

Prof. Dr. Boetticher
Berlin



Leipzig und Berlin
Druck und Verlag von B. G. Teubner
1904

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Als Dramatiker wurde Hermann Sudermann zuerst durch seine „Ehre“ berühmt, und nach der Aufführung von „Sodoms Ende“, seinem nächsten Werke, schien der neue Dramaturg gefunden zu sein, den man ersehnte. Es war die Zeit der naturalistischen Hochflut zu Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, und Sudermann sollte ihr in diesen Stücken seinen Tribut. Heute sind beide fast vergessen, und es dürfte sich in absehbarer Zeit schwerlich eine Bühne finden, die sie neu einstudierte. Das liegt aber nicht an den Stücken an sich, sondern an der Abkehr vom Naturalismus überhaupt, denn unter den sogenannten naturalistischen Dramen waren sie immer noch mit die besten und verrieten eine nicht gewöhnliche dramatische Kraft.

Ich habe in dem Heftchen über „Frau Sorge“ (Nr. 3 dieser Sammlung) darauf hingewiesen, daß Sudermann durch die Pflege ethischer Probleme über den Naturalismus hinausgewachsen sei, gleichwohl aber die Errungenschaften dieser Richtung, die Schärfe der Beobachtung, die sichere, uns ganz gefangennehmende Zeichnung der Stimmung, die klare Prägung des Ausdrucks u. a. sich ganz zu eigen gemacht und sie mit großer Sicherheit in den Dienst höherer Ziele gestellt habe. Andererseits war aber auch zu bemerken, daß die Weltanschauung des Dichters nicht groß und tief genug sei, um sittliche Probleme so tief innerlich zu erfassen, daß er befriedigende Lösungen hätte geben können oder auch nur ahnen lassen.

Das alles finden wir in seinen Dramen bestätigt. Wenn wir von den „Drei Reiherfedern“, einem verunglückten Versuche symbolistischer Dichtungsart, absehen, so erfreut das einfache und schlichte „Glück im Winkel“, das eine sich verirrende Frau vom Gatten durch edle Liebe auf den Weg der Pflicht zurückführen läßt, durch seinen sittlichen Gehalt, ohne doch einen recht nachhaltigen Eindruck zu er-

zielen; und von den unter dem Titel *Morituri* zusammengefaßten drei Einaktern behauptet „Fritzchen“ sowohl durch den Ernst des sittlichen Gerichts über eine gewissenlose Erziehung, als auch durch dramatische Kraft der Gestaltung unter vielen neueren Dichtungen einen hervorragenden Platz. Und doch glaubt man dabei nicht recht an sittliche Leitmotive tieferer Art; die tatsächlichen sittlichen Verirrungen und die Zeichnung sittlicher Säulnis überhaupt scheinen dem Dichter wichtiger zu sein als ihre Verurteilung. Dies zeigt sich in den späteren Dramen ganz zweifellos. „Johannes“, „Johannesfeuer“, „Es lebe das Leben“ errangen weniger durch ihren inneren Gehalt als durch prickelnde Szenen und passende Bühnenwirkungen, nicht minder auch durch die meisterhaften Charakterdarstellungen im Deutschen Theater große äußere Erfolge.

Höher als alle diese Werke, mit Ausnahme von „Fritzchen“, steht das schon 1892, gleich nach „Sodoms Ende“ erschienene Schauspiel „Heimat“, in welchem Sudermann neben „Fritzchen“ das Beste geschaffen hat, was er geben konnte. Schon ein günstiges Zeichen ist es, daß dieses Schauspiel nicht zu einem eigentlichen Kassenstück geworden ist, obwohl es eine sehr stattliche Anzahl von Aufführungen bei seinem Erscheinen erlebte; es hat denn auch den Vorzug, daß es nicht so leicht wieder von der Bühne verschwindet. Immer wieder wird es hier oder da neu inszeniert, und die Duse hat die Rolle der Magda zu einer ihrer glänzendsten Leistungen gemacht. Das Liebäugeln mit den niederen Neigungen des Publikums, das Auspielen grober Effekte aus dem Bereiche sittlicher Korruption und dergleichen tritt hier ganz zurück, und wenn auch in der Lebensphilosophie der Magda das nun einmal in der „Moderne“ unvermeidliche „Jenseits von Gut und Böse“ stark herausklingt, so steht es doch nicht ohne jedes sittliche Gegengewicht da. Ganz modern in der Vermeidung einer eigentlichen Lösung des Konflikts und in der starken Betonung des ganz relativen Wertes der Moral, gibt es uns doch so fruchtbare Anregung und so tiefe Eindrücke, daß wir nicht so leicht davon loskommen und immer wieder den Trieb

fühlen, selbst über das vorgeführte Lebensproblem ins Klare zu kommen, unsre Erfahrung und unser sittliches Urteil aus ihm zu bereichern, auch wenn wir zu andern Anschauungen gelangen, als der Dichter selbst sie entwickelt. In diesem Punkte erfüllt der Dichter — abgesehen von rein ästhetischen Wirkungen — die höchsten Forderungen, die an sein Werk zu stellen sind. Er muß das Leben zeichnen, muß sein Publikum Dinge erleben lassen, die nicht jedem im wirklichen Leben nahe-treten, muß sie so zeichnen, daß das Zufällige, Kleinliche hinter dem großen typischen Zuge verschwindet und so dem Hörer oder Leser — sei es negativ oder positiv — reine Eindrücke vermittelt werden, aus denen er seine Lebens-anschauung bereichern, berichtigen, festigen kann.

Der leitende Gedanke in Sudermanns „Heimat“ gehört zu einem Ideentreise, der zwar nicht häufig, aber doch schon wiederholt in Dramen zur Darstellung gekommen ist. Wenn Grillparzer im „Goldenen Vlies“ die griechische Kulturwelt in die barbarische eingreifen läßt und daraus die verderblichen Konflikte herleitet, so ist das der Idee nach dasselbe, als wenn auf sozialem Gebiete Richard Voß die Gefallene in die aristokratische Familie ihres Geliebten eintreten läßt, und wie dort zwei ganz entgegengesetzte Lebenssphären aufeinander treffen, so geschieht es auch hier bei Sudermann: es ist die über die bürgerliche Moral erhabene „nur sich und ihrem Willen lebende“ freie Künstlerwelt und die ehrbare, spießbürgerliche, in die hergebrachten engen Umgangsformen, Sitten und Lebens-anschauungen gebannte Familie aus der besseren Gesellschafts-schicht einer Provinzialstadt.

Doch das nicht allein. Der Zusammenstoß dieser beiden Welten geschieht in der Entwicklung einer Fabel, die auch an und für sich das höchste menschliche Interesse beansprucht und der Heldin Magda rein als Menschen wiedergewinnt, was sie etwa als Repräsentantin eines heimatlosen, herz- und rücksichtslosen Künstlerdaseins bei uns verliert. Der Dichter weiß ihr eine Gestalt gegenüberzustellen, deren heuchlerischem, streberischem, gewissenlosem Egoismus gegenüber sie hoch emporsteigt.

Schließlich aber steht doch das eine als unumstößliche Gewißheit und als ein mit absoluter Notwendigkeit folgendes Ergebnis da: zwischen diesen beiden Welten gibt es keine Versöhnung, wo sie zusammenstoßen, gibt es Katastrophen, und die aus dem heimatlichen Boden gerissene, ins Leben hinausgetriebene und von des Lebens Schuld ergriffene Weltbürgerin findet „die Heimat, die Ruh“ nicht wieder.

Machen wir uns zunächst mit den Personen, die uns hier beschäftigen sollen, und ihrer Vorgeschichte bekannt.

In einer Provinzialhauptstadt lebt der pensionierte Oberstleutnant Schwarze, dessen Familie Gegenstand und Schauplatz der Handlung ist. Er ist eine schroffe, autokratische Soldatennatur und hat auch in seiner Ehe stets ein streng militärisches Regiment geführt. Schon während seiner Aktivität ist seine erste Frau gestorben, ihm zwei Töchter, Magda und Marie, hinterlassend. Er hat sich dann zum zweitenmal mit einer adligen Frau verheiratet, deren höchstes Streben es ist, in den ersten Gesellschaftstreifen geduldet zu werden und als hoffähig zu gelten, während er selbst, durch und durch ehrlich, gerade und bieder, Feind alles äußeren Scheins, nur seine Offiziersehre über alles stellt. Zu einem herzlichen und gemüthlichen Familienleben fehlten also alle Bedingungen, und es wurde noch schlimmer durch das Mißverhältnis, das zwischen den Töchtern und der Stiefmutter bestand. Besonders die ältere, Magda, mit dem festen Willen des Vaters begabt und allem Zwang abhold, trug die Keime eines verderblichen Konflikts in sich. Dieser trat ein, als der Pfarrer, ein Freund des Hauses, dem Oberstleutnant zwar nicht in persönlicher Freundschaft, aber doch in christlich-konservativer Gesinnung verbunden, um ihre Hand anhielt. Er war ein Mann von wirklich innerlichem Christentum mit allen Vorzügen, die eine christlich geläuterte Persönlichkeit auszeichnen, während der Oberstleutnant nur theoretischer Christ war und der Betätigung des Christentums in der Liebe, wie sie der Apostel Paulus preist, fernstand. Magda aber hatte gegen alles christliche Wesen eine Abneigung, sie witterte überall nur Heuchelei und

haßte die Sanftmut. Sie wies den Bewerber ab und stellte auch ihrem Vater, der sie durch ein Machtwort zwingen wollte, ein entschlossenes Nein entgegen. Das hatte der alte Soldat nicht vertragen können, und er schickte die widerspenstige Tochter aus dem Hause. Nachdem sie eine Zeitlang Gesellschafterin gewesen war, hatte sie plötzlich in einem Briefe an den Vater erklärt, daß sie sich zur Bühnensängerin ausbilden lassen werde. Dies hatte den vollständigen Bruch herbeigeführt. Der Vater sagte sich von ihr los und überließ sie ihrem Schicksal. Die furchtbare Erregung führte einen Schlaganfall herbei, und dieser hatte seine Verabschiedung zur Folge. Darauf war er auch geistig zusammengebrochen, und nur den unausgesetzten, besonnenen und aufopfernden Bemühungen des edlen Pfarrers war es gelungen, ihn allmählich nach seiner körperlichen Wiederherstellung auch geistig wieder emporzuheben und ihm in der christlichen Vereinstätigkeit Halt und befriedigende Beschäftigung zu geben. Dabei ist er aber der alte Befehlshaber geblieben und so recht ein Typus des unfreiwillig abgegangenen, etwas verbitterten Offiziers geworden, der Zucht und Ordnung und christlich-konservative Weltanschauung zu vertreten für seine höchste Pflicht hält. Des Pfarrers Werk ist es endlich auch gewesen, daß zwischen der Stiefmutter und der zurückgebliebenen zweiten Tochter Marie das bisher gespannte Verhältnis allmählich dem Vertrauen Platz machte, so daß schließlich in das früher so düstere Haus etwas Sonnenschein einzog, der nur durch den Gedanken an die verlorene Tochter getrübt wurde. Ihr Name durfte nicht genannt werden, aber gerade für sie hat der Pfarrer alles das getan, was er getan hat. In der Hoffnung, daß sie einst noch zurückkehren werde, hat er ihr die alte Heimat so zu bereiten gesucht, daß sie ihr einmal Ruhe und Frieden geben könnte. Für sich selbst hat er selbstverständlich keinen Wunsch mehr; was er tut, ist edelste, selbstlose, nur auf das Glück dieser Familie bedachte Liebe.

Magda hat indessen den Kampf mit dem Leben aufgenommen. Sie war nach Berlin gegangen, um Musik zu studieren und sich zugleich ihren Unterhalt selbst zu verdienen.

Neben dem Ernst des Studiums und der Not des Lebens blieb aber in ihrem Herzen noch genug Platz für einen starken Trieb zum Lebensgenuß. Hier hat sie dann auch einen Bekannten aus der Heimatstadt getroffen, der zur Ablegung des Assessorexamens in Berlin war. Diese Begegnung wurde für sie verhängnisvoll. Es entstand ein Liebesverhältnis zwischen beiden, und unbedenklich, im Vollgefühl ihrer Freiheit und Unabhängigkeit hat sie sich ihm hingeeben, um nach einiger Zeit von ihm verlassen zu werden. Die alte, immer neue Geschichte hat sich auch hier wiederholt, sie ist Mutter geworden — wovon ihr Verführer jedoch nichts mehr erfahren hat —, sie ist von der Größe und Heiligkeit der Mutterliebe ergriffen worden, sie hat für ihr Kind gehungert und gearbeitet, in Tingeltangeln gesungen und keine Erniedrigung gescheut, aber sie hat doch an hohen Zielen festgehalten; ihr Wille hat sich hier erst in seiner ganzen Kraft entfaltet, sie hat sich ihren Lebensweg mit ihrer ganzen Energie selbst gestaltet, und sie hat gesiegt. Ihre Kunst führte sie von Erfolg zu Erfolg, und nach einigen Jahren war sie die berühmte und gefeierte Sängerin Dall'Orto, die ebenso mit Ehren wie mit Gold und Reichtümern überhäuft wurde. Auf diesem Boden, im Kampf mit dem Leben hat sich ihre Lebensanschauung gebildet. Liebe und Gemütsbedürfnisse im Verhältnis zu andern Menschen sind ihr fremd geworden: in der Welt kennt sie nur sich, ihren Ruhm und ihr Geschäft, aber eins hat sie nicht verloren, und das füllt sie innerlich aus: die Liebe zu ihrem Kinde. So stand sie auf der Höhe ihres äußeren Glückes, als der Ruf an sie herantrat, in ihrer Heimatstadt bei einem Sängerfeste als Sängerin aufzutreten. In einem eigentümlichen Gemisch von Neugierde, Stolz, Sehnsucht, die alten Verhältnisse wiederzusehen, in einem ungeklärten Heimatsgefühl willigte sie ein. Sie ahnte alle Verwicklungen und Erregungen, die daraus entstehen könnten, sie mußte vor allem „das Gespenst ihres Lebens“ fürchten, ein Zusammenreffen mit ihrem Verführer, und doch konnte sie nicht widerstehen, entschlossen, sich gegen alles zu behaupten. Auf dieses Zusammentreffen spitzt sich die Fabel des Dramas zu. Dazu

hat der Dichter schließlich den Verführer, was ja sehr wohl möglich ist, in der Heimatstadt seine Anstellung finden lassen. Es ist der Regierungsrat v. Keller. „Karriere machen“ heißt dessen Lebenslozung; er ist ein herz- und gewissenloser Egoist, der strupellos, aber stets mit der Klugheit des Strebers seine Ansichten und Überzeugungen seinem Ziele anpaßt. Jahrelang hat er die Familie des Oberstleutnants gemieden, endlich aber hat er auch diese Scheu abgestreift, da ihm die Beteiligung an den christlichen Bestrebungen für die Konfistorialkarriere, die sich ihm öffnet, nützlich erscheint. Mit dem Besuche, den er bei Schwarze zu diesem Zwecke macht, tritt er in die Handlung des Stückes ein.

So liegen die Verhältnisse, unter denen die Handlung beginnt; diese umfangreiche und ziemlich verwickelte Vorgeschichte wird im Laufe des Stückes in sehr geschickter und spannender Weise enthüllt, und das allein schon gibt dem Werke eine dramaturgische Bedeutung.

Das Stück bewahrt, wie fast alle neueren, die Einheit des Ortes im strengsten Sinne; es ist das Wohnzimmer der Schwarzeschen Wohnung, die Heimat Magdas. Dieses Streben nach der Einheit des Ortes während der ganzen Handlung ist für das moderne Drama charakteristisch. Nicht als ob man darauf ausginge, die Einheit unter allen Umständen zu wahren und dabei auch die künstlichsten Mittel nicht zu scheuen, wie es einst unter ganz äußerlichen Gesichtspunkten die Franzosen und ihr Nachahmer, Gottsched, taten, die einen Szenenwechsel auf ein und derselben Bühne für unnatürlich hielten, sondern weil es in der Tat der Handlung einen größeren Grad von Geschlossenheit gibt und die Aufmerksamkeit, wenn sich das Auge an die Szenerie einmal gewöhnt hat, nicht wieder durch Szenenwechsel in Anspruch genommen und dadurch von der Handlung selbst abgelenkt wird.

Die moderne Dramaturgie legt aber auch auf die Szenerie selbst, ganz besonders auf die Zimmerausstattung, den größten Wert. Hier liegt ein wesentlicher Bestandteil des „Milieus“, der lebenden und toten Umgebung, in der die Menschen, die

uns beschäftigen, leben, aus der sie verständlich sind. So hat auch Sudermann die Einrichtung des Zimmers bis ins einzelnte vorgeschrieben, zugleich mit den baulichen Eigentümlichkeiten, die für die spätere Handlung von Bedeutung sind. Es ist eine bürgerlich altmodische Ausstattung. „Stahlstiche biblischen und patriotischen Inhalts in schmalen, rostigen Goldrahmen, Photographien, militärische Gruppen darstellend, und Schmetterlingskästen an den Wänden. Rechts über dem Sofa zwischen andern Bildern das Porträt der ersten Frau Schwarzes — jung, reizvoll, in der Tracht der sechziger Jahre. Hinter dem Sofa ein altmodisches Zylinderbureau, vor dem Fenster ein Tischchen mit Nähzeug und Handnähmaschine. Die Hinterwand hat links eine mit weißen Gardinen verhängte Glaschiebetür, durch welche man ins Speisezimmer blickt, daneben die Korridortür, hinter welcher die Treppe sichtbar ist, welche zum oberen Stockwerk führt. Zwischen den Türen eine altmodische Standuhr. In der linken Ecke eine Säule mit Marmorbüfett, davor ein Tischchen mit einem kleinen Aquarium. — Links vorn ein Eßsofa mit einem Pfeisenschränkchen dahinter, dann Ofen mit einem ausgestopften Vogel darauf, hinter dem Ofen ein Bücherschrank mit der Büste des alten Kaisers Wilhelm.“

In diesem Zimmer finden wir Marie während des Mittagsschlafes der Eltern. Das Dienstmädchen berichtet ihr, daß wieder ein prachtvolles Blumenbüfett für sie abgegeben sei; zugleich weiß sie zu erzählen, wie die ganze Stadt in Aufregung sei wegen des Musikfestes und Fahnen, Girlanden und Teppiche die Häuser schmückten „toller wie bei Königs Geburtstag“; auch Schwarzes haben geflaggt. Der Vetter Max, ein Leutnant, wird gemeldet. Es ergibt sich, daß das Büfett nicht von ihm ist, obwohl er Maries heimlich Verlobter ist. Sie warten nur auf die Kautionssumme, die sie von der Tante vorgeblich erhoffen. Diese Liebesgeschichte geht neben der Haupthandlung her, ohne von besonderer Bedeutung zu werden, aber der Dichter hat sie geschickt hineinversflochten und so mit Recht an der alten Praxis, durch eine Nebenhandlung vielseitigeres Interesse zu erwecken, festgehalten. In

ihrem Gespräch, das sich um die Strenge des Vaters und Maxens Vermögenslosigkeit dreht, wird auch die seit 12 Jahren verlorene Magda erwähnt, in deren Andenten Marie weint. Sie hofft schließlich vom Pfarrer Hilfe, der in ihren Augen „alles kann“. „Der geht ja mit Menschenherzen um, als ob . . . Und dann ist er mir immer noch wie ein Verwandter. Er sollte doch mein Schwager werden.“ So wird unser Interesse in ungezwungenster Weise für Magda und den Pfarrer erregt, und in der dritten Szene bereits erscheint, von Max angekündigt, der Regierungsrat v. Keller, der für eine so bedeutsame Rolle ausersehen ist. Bis die Eltern Schwarze gerufen werden, übernimmt Max die Unterhaltung, aus der wir erfahren, daß Keller das Haus Schwarzes bisher ziemlich auffällig gemieden hat. Max benützt die Gelegenheit, offen die Vermutung auszusprechen, daß dies mit der Person Magdas zusammenhänge, denn er, der Regierungsrat, sei ihr ja, wie er gelegentlich erzählt habe, zuletzt in Berlin begegnet, und es sei ihm vermutlich peinlich, davon zu sprechen. So wird wiederum das Interesse auf Magda gelenkt und das Wichtigste der Vorgeschichte enthüllt, die Verweigerung der Heirat, die Verstoßung, die Begegnung mit v. Keller in Berlin. Die Verlegenheit Kellers dabei ist vorzüglich gezeichnet; natürlich weiß er nichts weiter von ihr. Um seine Ansicht über ihre vermutliche Zukunft gefragt, schließt er: „Ja, wissen Sie, mit der Musik ist das wie mit der Lotterie, auf 10000 Mieten kommt ein Gewinnst . . . Ja, wenn man eine Patti wird oder eine Sembriach oder — um bei unserm Musiktfest zu bleiben, . . .“ Hier wird er vom Eintritt Schwarzes unterbrochen, aber Magda und das Musiktfest sind zum erstenmal vor unsern Ohren in Verbindung gebracht worden. In der kurzen Szene haben wir bereits den entscheidenden Eindruck von Kellers Charakter empfangen: der blasierte, charakterlose, doch kluge und formgewandte Streber tritt in jeder Bewegung, in jedem Worte hervor, aber wir empfinden auch deutlich, daß er Dinge zu verbergen hat, die ihm unbequem sind, und daß diese mit Magda in irgend einer Verbindung stehen.

Sudermann hat Kellers Charakter mit meisterhafter Technik behandelt. Mit jeder neuen Szene, in der er auftritt, enthüllen sich neue Züge an ihm. Will man in technischer Beziehung dramatische Charaktere gruppieren, so kann man wohl von zwei großen Gruppen sprechen: solche, die sich im Laufe des Stückes entwickeln, und solche, die sich allmählich enthüllen. Die letzteren finden wir in der Heimat, und ganz besonders bei dieser Gestalt des Regierungsrats. Die folgenden Szenen mit dem Ehepaar Schwarze befestigen den Eindruck und machen uns mit der Verbitterung des alten Offiziers und mit einem allerdings unausgesprochenen Schmerz bekannt, der an ihm zehrt. Der Zuschauer errät nach den vorangegangenen Gesprächen leicht, was es ist. Ganz vortrefflich läßt der Dichter aus diesen Erinnerungstreifen heraus den alten Herrn seinem Herzen über Sucht und Ordnung Luft machen und den Regierungsrat daneben mit seinen faden Redensarten und Schmeicheleien klein genug, doch den biedereren Alten und seine Frau blendend, erscheinen. Frau Schwarze hat für das Stück keine weitere Bedeutung, als daß sie nebst den andern Damen, den „Damen des Komitees“, etwas karikierte Typen der Durchschnittsgesellschaft darstellt.

Sind dies im wesentlichen Expositionszenen, so bereiten die folgenden die Handlung unmittelbar vor. Während sich der Oberstleutnant mit einigen erwarteten Freunden zur üblichen Preference-Partie setzt, wobei der General über den unbegreiflichen Enthusiasmus, den eine Sängerin entfachen könne, höhnt und erzählt, daß er sogar den Pfarrer unter der gaffenden Menge gesehen habe, erscheint zuerst die mehrfach erwähnte Tante, die Schwester der Frau Schwarze, von der wir bereits im Gespräch gehört haben, daß sie gestern beim Oberpräsidenten eingeladen war, und dann der Pfarrer, beide in größter Aufregung. Der Pfarrer erklärt, den Oberstleutnant unter allen Umständen sofort sprechen zu müssen, die Herren werden gebeten, einen Augenblick in den Garten zu gehen, und nun folgt die große Überraschung, die wie ein Blitz in das Haus schlägt und ebenso mächtig die Spannung

des Zuschauers erregt: die große Sängerin Dall Orto ist die verschollene Magda. Die Tante hat sie gestern auf dem Feste beim Oberpräsidenten gesehen, und der Pfarrer hat sich soeben, als sie zur Aufführung fuhr, von der Wahrheit überzeugt. Hier ist nun die Stelle, wo der Pfarrer zum erstenmal die hohe Meinung rechtfertigt, die der Dichter von ihm erweckt hat als dem Manne, der alles kann, der die Herzen der Menschen zu lenken versteht mit Klarheit, Liebe und Festigkeit. Wie er hier dem aufbrausenden Schwarze entgegentritt, wie er ihn sein früheres Unrecht in der Behandlung der Tochter zart herausfühlen läßt und ihm endlich geradezu sagt, daß aus ihm nichts wie Trotz und Dünkel zu sprechen scheine, das zeugt von tiefem psychologischem Studium und von vollkommenem Verständnis für eine solche Rolle. Noch zwei solche Szenen sind ihm für die Folge vorbehalten, in denen er als der selbstlose, alle eignen zerstörten Hoffnungen vergessende und doch von ihnen tief bewegte Vermittler erscheint, dem die Wiederherstellung eines zerstörten Familienglücks höchste und heiligste Aufgabe ist. Diese Szenen bilden die Staffeln, in denen die Handlung emporsteigt, und hier haben wir den ersten schönen Eindruck davon. Ein Bericht des Dienstmädchens, daß eine Dame schon am Abend vorher in ihrem Wagen vor dem Hause gehalten und lange zu den Fenstern emporgesehen habe, und daß auch die Butetts von der rätselhaften Unbekannten gekommen seien, kommt ihm zu Hilfe, und so gelingt es ihm endlich, vom Oberstleutnant die Erlaubnis zu erhalten, Magda aufzusuchen und in das Haus ihres Vaters einzuladen.

„Der Gang wird Ihnen schwer. Ich weiß“, — sagt Schwarze endlich gerührt — „Ihre verlorene Jugend — Ihr Stolz ...“

„Ach, lieber Herr Oberstleutnant, ich hab' so die Idee, der Stolz ist ein recht armseliges Ding. Es lohnt wirklich nicht, ihn immerzu im Munde zu führen. Da ist ein alter Vater, dem bring' ich seine Tochter — und da ist eine irrende Seele — na, der bring' ich eben die Heimat. Ich denke, das ist ganz genug.“

Damit schließt der erste Akt, voll Stimmung und herzlichen menschlichen Interesses.

Im Mittelpunkte des zweiten Actes steht der Eintritt Magdas in das Vaterhaus, den sie selbst nur zu einem flüchtigen Besuche machen möchte, der ihre Beziehungen zum Vaterhause wiederherstellt, während der Vater und mit ihm der Pfarrer gründliche Versöhnung und ein Wiederfinden der Herzen erhoffen, das natürlich darin seinen Ausdruck finden muß, daß Magda das Hotel mit dem Elternhause vertauscht. Dies sind die beiden Stufen, in denen sich die Handlung des zweiten Actes entwickelt.

Ehe noch der Pfarrer die Einladung des Vaters hat überbringen können, hält Magdas Wagen, wie schon gestern, vor der Thür, und nach kurzem innerem Kampfe bezwingt Schwarze seinen Stolz und Starrsinn und geht der ankommenden Magda mit seiner Frau entgegen, auf die Genugthuung, sie reuig zu seinen Füßen zu sehen, verzichtend. Magdas Person, auf die wir so lange vorbereitet sind, tritt uns entgegen.

Von vornherein will sie uns der Dichter als eine Persönlichkeit erscheinen lassen, die, wenn auch reichlich mit so viel Gemüt ausgerüstet, als zu einer Wiederherstellung des Familienverhältnisses gehört, dennoch über den ganzen Rahmen so hinausgewachsen ist, daß man an einer dauernden Wiedervereinigung zweifeln muß. In die enge speißbürgerliche Häuslichkeit des ehrbaren, auf die alte Familienzucht pochenden alten Offiziers tritt die Weltdame, die internationale, heimatlose, in deren Welt erlaubt ist, was gefällt, und nicht gefragt wird, was sich ziemt: das freie Individuum gegenüber der festgefügtten, geheiligten Ordnung. Um so größer ist der Triumph, den der Dichter in diesem Acte zunächst der Heimat bereitet. Die Macht des Heimatsgefühls, die väterliche Autorität, die Wirkung aller der Imponderabilien, die den Menschen von klein auf umgeben, die Erinnerung an alles das, was einstmals war, die Liebe und Treue des Freundes, die Erkenntnis von der Wirklichkeit selbstloser Liebe und Treue, die sie längst aus ihrem Begriffslexikon gestrichen hatte, wirken so stark, so beständig und unwiderstehlich, daß Magdas Widerstand gebrochen wird und sie unter dem väterlichen Dache bleibt. Dies

ist das Werk ihres ehemaligen Verehrers, des Pfarrers, den sie haßt, weil er durch seine Werbung ihre Verstoßung verschuldet hat, den sie daher mit ausgesuchter, verletzender Schärfe behandelt, um zuletzt die Waffen vor seiner sittlichen Größe bedingungslos zu strecken. Hier gelingt dem Dichter eine großartige psychologische Entwicklung.

Der erste Eindruck der Persönlichkeit Magdas ist, wie schon angedeutet, keineswegs hoffnungserregend. Zwar nimmt der stürmische Ausbruch ihrer Zärtlichkeit für die Schwester uns für sie ein: ihr Herz ist noch daheim, aber wie sie dem Vater gegenübertritt, der sie erst erinnern muß, daß sie, die Eltern, auch noch da seien, das will uns der Situation nicht ganz angemessen erscheinen. Sie fühlt sich und gibt sich in jedem Worte, das sie spricht, als Herrin der Situation, als gebende, während ihr zweifellos die Rolle der Empfangenden, die Wiedervereinigung Suchenden zukommt. Denn mag auch der Vater in seinem damaligen tyrannischen und unsinnigen Verfahren gegen sie schwer gefehlt haben, schließlich hat sie doch selbst das letzte Band, das sie mit dem Vaterhause verband, zerschnitten; an ihr ist es also auch, es wiederherzustellen, und dazu durfte ihr eine gewisse Bescheidenheit nicht fehlen. Die souveräne Art, mit der sie den alten Vater behandelt, hat der Dichter vortrefflich in den ersten Worten gezeichnet, die sie mit dem Vater spricht: „Mein lieber alter Papa! Ach Gott, wie bist du weiß geworden! (Innig.) Mein lieber Papa! (Seine Hand erfassend.) Mein lieber —. Aber was hast du mit deiner Hand? Die zittert ja!“ Schwarze: „Nichts, mein Kind. Frag nicht danach.“ Magda: „Hm! Und schön geworden bist du auf deine alten Tage. Ich kann mich gar nicht satt sehen! Ich werde ganz übermütig werden mit einem so schönen Papa. (Auf Marieweisend.) Die müßt ihr aber besser pflegen. — Sie sieht ja aus wie Milchglas. — Du, nimmst du Eisen? Was? Nein, du solltest Eisen nehmen! Oder aber — (zärtlich) na, wir reden ja noch! — Kinder, denkt euch, ich bin zu Hause! Das ist ja wie ein Märchen. Ja, das war eine herrliche Idee von dir, mich heraufzuholen

ohne Ausprache — senza complimenti; denn über die Kindereien von damals sind wir doch alle lang hinausgewachsen. — Was, Papachen?"

Man braucht sich nur neben diese springende, gutmütig schmeichelnde, aber ganz oberflächliche, keinen Gedanken festhaltende, keine Empfindung rein zum Ausdruck bringende Rede-weise die knorrige, biedere, mit jedem Wort auf den Grund gehende Gestalt Schwarzes zu denken, um sofort zu fühlen: hier ist ein Riß geschehen, der nicht wieder geflickt werden kann. Ganz ähnlich, nur noch tändelnder, übermütiger ist das Gespräch mit der Stiefmutter und der ihr von jeher verhaßten Tante Franzista gehalten. Ist sie dieser gegenüber auch zu keiner besonderen Rücksicht verpflichtet, so dient sie doch gerade zur Verstärkung ihres souveränen Gebarens. In etwas ab-sichtlicher, akademischer Weise werden darauf Magdas Verhält-nisse und ihr Lebenszuschnitt erörtert, um ihren Entschluß zu begründen, in das Hotel zurückzukehren. Auch hier soll sich die Kluft zeigen, die Magda von den Ihrigen trennt. Ver-hältnismäßig nebensächlich ist dabei noch der „Hofstaat“ Magdas, vom Papagei bis zum Gesangsmeister, der keineswegs ein ganz alter Mann ist, wie Tante Franzista hofft, sondern ein ganz junger, wie Magda mit Nachdruck sagt, aber schroff und unglückverheißend spitzen sich die Gegensätze zu in den Worten Schwarzes über die einstige Welt Magdas — „von jenem Fenster bis zu dieser Tür . . . von diesem Tisch da bis zum Kleiderwinkel oben“, — in der sie einen Augenblick still sitzen möchte: „Eine Welt, mein Kind, über die man nie hinauswächst, nie hinauswachsen darf — das hast du dir doch immer gegenwärtig gehalten?“ und in den Worten Magdas von ihrer jetzigen Welt, in der man sich um solche Dinge, wie dame d'honneur, die der Vater bei ihr vermisst, nicht schert: „Was ich tue, schickt sich dort, weil ich es tue; eine andre Welt kann ich nicht brauchen.“

Der Versuch Schwarzes, seine väterliche Autorität wieder geltend zu machen und Magda durch ein Machtwort zum Bleiben zu zwingen, scheitert daher auch kläglich an ihrer

ruhigen Überlegenheit. Das Ende der Szene ist der vollständige Sieg Magdas; sie will fort und lädt die Ihrigen für morgen zu sich ins Hotel: „Es ist mir lieber, ich hab' euch in meinen vier Wänden.“ Schwarze: „Die vier Wände eines Hotels.“ Magda: „Ja, lieber Papa, eine andre Heimat hab' ich nicht.“ So endet die Szene: eine vornehme, fremde Dame hat sich herabgelassen, alte Erinnerungen einmal wieder aufzufrischen und alte liebe Stätten wieder aufzusuchen, sie will das Wiedersehen mit einem solennen Frühstück, zu dem sie die alten Bekannten einlädt, feiern und beschließen.

Da tritt der Pfarrer ein, „der alles kann“. Auf ihn richten sich sogleich aller Blicke als auf die Hilfe in der Not, und Schwarze legt es ihm geradezu als heilige Pflicht auf, Magda zum Bleiben zu bewegen. Damit beginnt der zweite Teil des Actes: Magdas Umwandlung.

Der Pfarrer läßt sich durch den offenbaren Hohn, mit dem ihn Magda behandelt, nicht abschrecken; er weiß, daß er nichts für sich will, das macht ihn stark und ruhig, obwohl er durch dieses Zusammentreffen mit der einst Geliebten auf tiefste bewegt ist. Die Tatsache, daß er unverheiratet geblieben ist, und der Zusammenhang, in dem er dies sagt, macht sie zuerst stutzig, noch mehr, als sie zum erstenmal etwas von selbstlosem Berufsinteresse vernimmt, das den Lebensgenuß und die Lebensfreude beeinträchtigt. Doch das sind nur einleitende Bemerkungen. Der Pfarrer geht auf sein Ziel los und bittet sie, ihm eine Frage zu gestatten, zu deren Begründung er verrät, daß er eben lange auf sie gewartet habe, um ihr die Einladung des Vaters zu überbringen. Neue Verwunderung: er habe doch nur das Interesse haben können, sie fern zu halten. „Ja, sind Sie denn gewohnt, alles, was man um Sie herum tut, als Ausfluß irgend eines selbstsüchtigen Interesses zu betrachten?“ Das gesteht Magda unumwunden zu. Ihr Versuch, den flüchtigen Eindruck von edler Uneigennützigkeit abzuwerfen und den tändelnd oberflächlichen Unterhaltungston der vorangegangenen Szene wieder einzuführen, scheitert an der überlegenen ernsten Haltung des Pfarrers. Und nun stellt

er die Frage: „Warum — warum sind Sie gekommen?“ Magda kann nicht anders, als sie ernsthaft beantworten und damit sich selbst erst über ihre Empfindungen klar zu werden. Halb Neugier, halb Scheu, halb Wehmut und halb Trotz hatte sie bewogen, die Einladung zum Musikkonzert in der Heimatstadt anzunehmen. Unerkannt wollte sie sich im Dunkeln vor dem Hause, in dem die väterliche Zuchttrute über sie geschwungen war, an sich selbst weiden und, wenn sie erkannt wurde, zeigen, daß man auch abseits von ihrer strengen Tugend was Echtes und Rechtes werden könne. Aber „schon auf dem Wege fühlte ich ein merkwürdiges Herzklopfen — wie einstmal, wenn ich meine Lektionen schlecht gelernt hatte. Als ich vor dem Hotel stand — dem Deutschen Hause — denken Sie nur — ach! Das Deutsche Haus, wo immer die inspizierenden Generale und die großen Sängerinnen abstiegen, da hatte ich wieder den Riesenrespekt von ehemals, als wär' ich nicht würdig, den alten Kasten zu betreten, — daß ich nun selber eine sogenannte große Sängerin geworden war, hatt' ich total vergessen. — Von da an bin ich allabendlich um dieses Haus geschlichen — aber ganz weich — ganz demütig — immer zum Weinen geneigt.“ Diese Stimmung aber darf und will sie nicht aufkommen lassen, ohne sich selbst zu verlieren, darum muß sie wieder fort: „Ich fühl' es, seit der ersten Minute, daß ich hier bin: die väterliche Autorität streckt schon wieder ihr Sangnetz nach mir aus — und das Joch steht schon bereit, durch das ich kriechen soll“ . . . „Käm' ich als Tochter, als verlorene Tochter wieder, dann ständ' ich nicht so da mit erhobenem Haupte, dann müßte ich im Vollbewußtsein aller meiner Sünden hier im Staube vor euch rutschen. (In wachsender Erregung.) Und das will ich nicht — das kann ich nicht — (mit Größe) denn ich bin ich und darf mich nicht verlieren. (Schmerzvoll.) Und darum hab' ich keine Heimat mehr, darum muß ich wieder fort, darum . . .“

Die Szene wird unterbrochen durch die Mutter und Marie, die die Ungeduld hertreibt. Die Mutter spricht von ihrem Braten, Marie fragt nur „Bleibt sie?“ wobei Magda zu-

sammenzußt. Dies weiß der Pfarrer sogleich geschickt auszunutzen, indem er, als sie wieder allein sind, die Angst und Liebe der drei Menschen malt, die dort hinter der Tür in fiebernder Ungeduld den Ausgang der Unterredung erwarten. „Und Sie wollen behaupten, Sie hätten keine Heimat mehr?“ Sie sei es, so fährt er fort, ihnen schuldig, wenigstens ein paar Tage zu bleiben, bloß um ihnen den Wahn nicht zu rauben, daß sie hierher gehöre. Dies leitet zu dem nächsten Angriff des Pfarrers über.

Als Magda schmerzvoll antwortet: „Ich bin hier niemandem mehr etwas schuldig“, da erzählt er ihr die Geschichte ihres Vaters, von dem Schlaganfall bei der Nachricht von Magdas Verschwinden, von seinem körperlichen und geistigen Zusammenbruch, aus dem er ihm erst ganz allmählich wieder emporgeholfen habe. Und dies zwingt ihn, von seiner Tätigkeit in der Familie überhaupt zu sprechen, wie er den Frieden mit der Stiefmutter hergestellt habe, wie Liebe und Vertrauen im Hause eingelehrt sei. „Und warum taten Sie das alles?“ „Nun erstens ist es ja mein Beruf, dann tat ich es um seinetwillen, denn ich hab' den alten Mann lieb, vor allem — aber — um Ihretwillen.“

(Magda weist in erschrockener Frage auf sich.) Pfarrer: Ja, um Ihretwillen, mein Fräulein. Denn ich überlegte mir: es wird der Tag kommen, daß sie heimkehren wird. Vielleicht als Siegerin — vielleicht aber auch als Besiegte, zerbrochen, geschändet an Leib und Seele . . . Verzeihen Sie mir diesen Gedanken, aber ich wußte ja nichts von Ihnen . . . In einem wie im andern Fall sollten Sie die Heimat für sich bereitet finden. — Das war mein Wert, das Wert langer Jahre . . . Und nun fleh' ich Sie an, zerstören Sie es nicht . . . Tun Sie es nicht!

Magda (schmerzgequält): Wenn Sie wüßten, was hinter mir liegt, Sie würden mich nicht zu halten suchen.

Pfarrer: Das liegt da draußen. Und hier ist die Heimat. Lassen Sie es. Vergessen Sie es.

Magda: Wie kann ich vergessen? Wie darf ich?

Pfarrer: Warum wehren Sie sich noch, während alles jubelnd die Hände nach Ihnen ausstreckt? Es ist ja nichts Schlimmes dabei. Haben Sie doch das bißchen Mut zur Liebe, da alles ringsum von Liebe für Sie überströmt!

Magda (weinend): Sie machen mich wieder zum Kinde!

Pfarrer: Und nicht wahr, Sie bleiben?

Magda (auffspringend): Aber man soll mich nicht fragen.

Pfarrer: Was soll man nicht fragen?

Magda (angstvoll): Was ich da draußen erlebt habe. Man würde es nicht verstehen. Niemand. Auch Sie nicht.

Pfarrer: Gut, also auch nicht.

Magda: Und Sie versprechen es mir — für sich — und für jene drin?

Pfarrer: Ob ich für jene — ja, ich kann's versprechen.

Magda (tonlos): Rufen Sie sie.

Die Heimat mit ihrer Liebe und Treue hat gesiegt, der Dichter hat damit ihrer Macht ein großes Denkmal gesetzt. Aber wir fühlen auch nur zu sehr hindurch, daß es nur ein scheinbarer Triumph ist, und daß die Entfremdung, die hier besteht, unheilbar ist. Aus Magdas angstvoller Sorge um die Frage nach ihrer Vergangenheit hören wir es heraus, daß eben diese Vergangenheit ihr die Pforte der Heimat zuschließt, und daß über kurz oder lang diese Frage sie wieder hinaus treibt oder Situationen herbeiführt, die alles zerstören. Die Vergangenheit läßt sich nicht abschütteln. Dies ist gerade ein Lieblingsmotiv Sudermanns und überhaupt der modernen Richtung. Mag vergangene Schuld gesühnt sein, mag der Mensch auch innerlich mit ihr fertig sein, sie steht immer wieder drohend auf und zerstört erhofftes und neugegründetes Glück. Das ist eins von den Dingen, in denen der moderne fatalistische Pessimismus seinen Ausdruck findet.

Schwarze ist entsetzt über die Bedingung Magdas, von der ihm der Pfarrer Mitteilung macht, und beruhigt sich nur bei der erfundenen Andeutung des Pfarrers: „Sie wird es selbst gestehen.“

So sind wir auf den dritten Akt vorbereitet, der die Wendung der Dinge bringt.

Als ob uns der Dichter nicht vergessen lassen wollte, daß trotz ihres Nachgebens Magda dieselbe ist und bleibt, zeigt er sie uns in den ersten Szenen des dritten Aktes in ganz derselben gebietenden Stellung. Man kann zweifelhaft sein, ob diese Art, wie Sudermann Magda am andern Morgen in ihrem Vaterhause auftreten läßt, wirklich recht begreiflich ist. Der rücksichtslose Skandal mit ihren Diensthoten, diese ihr ganz selbstverständlichen Ansprüche auf unbefchränkte Berücksichtigung ihrer Lebensgewohnheiten, ja selbst ihr „Kinderschlaß“ („Das Ohr aufs Kissen, und weg — wie geköpft!“) und ihr „Mordshunger“ („Ich sterbe vor Hunger — haaa!“ klopf sich auf den Magen) nehmen sich nach den Vorgängen des vorangegangenen Abends merkwürdig aus. Mir will scheinen, der Dichter hätte nichts Fremdes in den Charakter gebracht, wenn er sie hier etwas stiller, gesammelter, innerlich bewegter hätte sein lassen. Das Aufbäumen ihres Stolzes in den folgenden Szenen wäre dann wohl um so wirksamer gewesen. Allein wir müssen wohl annehmen, daß er sie absichtlich gerade so gezeichnet hat, um ihre selbstbewußte, auf dem self made beruhende Persönlichkeit, der diese ganze Versöhnung nicht tief geht, und die innerlich von diesem Hause gelöst ist und bleibt, recht deutlich zu machen. Das tritt besonders in der vierten Szene, der mit Marie, hervor, der sie von ihren Anschauungen über „biegen oder brechen“ und über rücksichtslose Leidenschaft spricht, als sie ihr ihre schwesterliche Liebe in der Zusicherung der Kautiön bewiesen hat. Sie bereut schon, daß „sie sich gestern schon schändlich hat biegen müssen“. Und in der folgenden Szene mit dem Pfarrer schildert sie ihren Seelenzustand so: „Ich sitze wie in einem lauen Bade, so weich und warm ist mir. Das sogenannte deutsche Gemüt, das spuckt wieder, und ich hatt's mir schon so schön abgewöhnt. Mein Herz das sieht aus wie eine Weihnachtsnummer der Gartenlaube — Mondschein, Verlobung, Leutnants, und was weiß ich! Aber das Schöne dabei ist: Ich weiß, ich spiele nur mit mir. Ich kann es wegwerfen, wie ein

Kind seine Puppen wegwirft, und bin wieder die alte.“ Dieses Gespräch bietet noch mehr Einblicke in ihr Inneres. Der Grundton ist und bleibt immer die ungebrochene Kraft und Herrschsucht, die nichts neben sich duldet, nichts zu bereuen und nichts zu verzeihen hat. Der Pfarrer bewundert diese naive Sicherheit und urwüchsige Kraft, hätte auch so werden mögen und können, „wenn zur rechten Zeit die Freude in sein Leben getreten wäre“. Darauf entgegnet sie flüsternd: „Und noch eins, mein Freund: die Schuld. Schuldig müssen wir werden, wenn wir wachsen wollen. Größer werden als unsre Sünde, das ist mehr wert als die Reinheit, die ihr predigt.“ Das ist wieder ein Lieblingsgedanke Sudermanns: keine Reue, sondern sich selbst dem Schuldgefühl gegenüber behaupten, sich nicht unterliegen lassen, fertig sein damit und frisch von vorn anfangen; das ist z. B. der leitende Gedanke in seinem Roman „Es war“.

Bei all diesem Selbstgefühl kann sich Magda einer bangenden Unruhe nicht erwehren, sie zuckt zusammen, wenn sie jemand nahen hört, sie fürchtet das Zusammensein mit ihrem Vater, aber nicht ihrer selbst wegen, sondern eben um des Vaters und der Ihrigen willen. Sie sieht es voraus, daß der Vater die Bedingung nicht erfüllen wird, daß er schließlich nach ihrer Vergangenheit fragen muß, und dann ist eben all das Glück dahin: „Es braucht nur ein Gespenst von da draußen hier aufzutauhen, und dies Idyll geht in Flammen auf.“

Die hierauf folgende Szene zwischen Vater und Tochter, die erste in der neuen Situation, trägt schon ganz die schwüle Stimmung, die kommenden Unheil vorausgeht. Der Vater kommt zu keiner ruhigen Freude, die Gedanken über Magdas Vergangenheit quälen ihn, er sieht in ihrem Auge etwas, was ihm nicht gefällt, er findet auch ihre Zärtlichkeit nicht, wie sie sein sollte; er fühlt sehr gut heraus, daß es ein Tändeln ist, wie mit einem Kinde, nicht die pietätvolle Liebe der Tochter gegen den Vater. So drängt es ihn zu der flehentlichen Bitte, daß sie ihm wenigstens sage, ob sie rein geblieben sei an Leib und Seele. Magda kann darauf nur ausweichend antworten:

„Ich bin — mir treu geblieben, Vater, — in dem — was — für mich — das Gute war.“ Das beunruhigt den Vater natürlich noch mehr. Mit den Worten: „Ich muß doch wissen, wer du bist“, scheint die Katastrophe bereits herbeigeführt zu werden, aber noch schiebt sie der Dichter durch eine episodische Erheiterungsszene hinaus, um sie dann in ganz überraschender Weise zu entwickeln.

Die kleine Episode besteht in dem Besuche der „Damen des Komitees“, nämlich des christlichen Vereins, die die Neugierde treibt, sich Magda anzusehen. Der Dichter wollte hier einige Karikaturen der kleinstädtischen Philistrität zeichnen und gibt Magda reichlich Gelegenheit, durch Hohn und Spott zu glänzen. Sehr glücklich ist der Dichter mit dieser Szene freilich nicht gewesen, sie geht zu sehr ins Possenhafte und ist zu sehr gekünstelt.

Nun aber geht der große Zug der Handlung weiter. Max, Mariens Verlobter, erscheint, um sein Glück zu erfahren, daß Magda die Kautio n stellt; er hat aber auch den Auftrag, vom Regierungsrat v. Keller die Bitte zu übermitteln, Magda seinen Besuch machen zu dürfen. Magdas Überraschung und ihr Erblassen läßt uns plötzlich in Erinnerung an die Szene des ersten Aktes zwischen Max und Keller, wo sie von Kellers Zusammentreffen mit ihr sprachen, ahnen, daß hier Magdas Verhängnis erscheint, oder, wie sie selbst sagte, ihr Gespenst. Dies sind auch ihre Worte, als sie unmittelbar darauf Keller empfängt.

Die nun folgende Szene ist der Mittel- und Höhepunkt des ganzen Schauspiels. Sie ist mit größtem Geschick und höchster dramatischer Feinheit vorbereitet und doch aufs höchste überraschend. Unmerklich sind wir im ersten Akte in dem Gespräch zwischen Keller und Max auf eine Beziehung Kellers zu Magda gewiesen; eine gewisse Verlegenheit Kellers bei seiner Erzählung von seinem Zusammentreffen mit ihr fiel uns auf, aber der Dichter hat diesen Eindruck durch die nächste Entwicklung der Handlung, die unser ganzes Interesse auf Magdas Eintritt in das Vaterhaus richtete, wieder ganz zurücktreten lassen und

uns darauf vorbereitet, daß die Katastrophe durch die Frage des Vaters herbeigeführt wird. Und doch hat er auch noch etwas unbestimmt Drohendes in den Hintergrund gestellt, das in Magdas Unruhe überhaupt und besonders in ihrem letzten Gespräch mit dem Pfarrer zum Ausdruck kommt. Eine Enthüllung muß kommen, das fühlen wir und fürchten wir in echt tragischer Furcht, und die letzte Unterredung mit dem Vater steigerte die Spannung schon aufs höchste. Da — noch einmal Ruhe vor dem Sturm, noch eine äußerlich erheiternde und eine innerlich erfreuende Szene, die das beklemmende Gefühl zurücktreten lassen, und dann ist es plötzlich da, das längst Geahnte und Gefürchtete, überraschend, in einem Zusammenhang, an den wir kaum noch gedacht, der aber jetzt plötzlich klar, als wäre ein Vorhang weggezogen worden, vor unsern Augen liegt. Wir wissen plötzlich alles, und mit der echten tragischen Spannung erwarten wir die Enthüllung vor unsern Augen.

Die Szene zwischen Keller und Magda ist ein Meisterstück psychologischer Entwicklung. Wie Magda anfangs in ruhiger Überlegenheit mit dem Elenden spielt, sich an seiner Verlegenheit weidet, ihm die Angst der Kompromittierung von seiner feigen Seele nimmt, um ihn durch ihre rücksichtslose Sprache wieder in Furcht zu jagen, wie sie das Gespräch zwanglos springen läßt und sich selbst sogar durch die Bilder der Vergangenheit einen Augenblick erheitert, dann aber, von der ganzen Schäßigkeit dieses Charakters angewidert, aufspringt und in dem Gedanken an ihr Kind, für das sie gehungert, getanzt und gesungen hat, in höchster Leidenschaft ihn in den Staub tritt, das ist so klar und selbstverständlich gezeichnet, daß wir darüber kaum noch an die Folgen für Magda denken und hier, in diesem entscheidenden Vorgange, zum erstenmal ihr unsre ganze menschliche Teilnahme schenken. Als eine zusammenhängende, in sich geschlossene Probe des Stüdes sei die Szene hier wiedergegeben.

Vierzehnte Szene.

Magda (vor sich hin): Da hätt' ich ja mein Gespenst. (Weist auf einen Stuhl am Tische links und setzt sich gegenüber.)

Keller: Vorerst gestatten Sie mir, Ihnen meinen wärmsten und — allerinnigsten Glückwunsch auszusprechen. Das ist ja eine Überraschung, wie sie freudiger nicht geahnt werden kann. — Und als Zeichen meiner Teilnahme gestatten Sie mir, teuerste Freundin, Ihnen diese bescheidenen Blüten zu überreichen.

Magda: O wie sinnig! (Nimmt lachend die Rosen und wirft sie auf den Tisch.)

Keller (betreten): Ah — ich sehe mit Bedauern, daß Sie diese Annäherung meinerseits durchaus mißverstehen. — Habe ich es etwa an der nötigen Delikatesse fehlen lassen? Und außerdem wäre in diesen engen Verhältnissen ein Wiedersehen auch gar nicht zu vermeiden gewesen. Ich meine, es ist doch besser, meine teuerste Freundin, man spricht sich aus und verabredet der Außenwelt gegenüber ein — ein —

Magda (aufstehend): Sie haben recht, mein Lieber. — Ich stand nicht auf der Höhe — der Höhe meiner selbst . . . Wär' das so weiter gegangen in mir, ich hätte Ihnen am Ende noch das verführte und verlassene Gretchen vorgespielt . . . Es scheint, die Heimatsmoral färbt ab . . . Aber ich hab' mich schon wieder. Geben wir uns mal brav die Hand . . . Haben Sie keine Bange, ich tu' Ihnen nichts. So — ganz fest — so!

Keller: Sie machen mich glücklich.

Magda: Ich habe mir dieses Zusammentreffen tausendfach ausgemalt und bin seit Jahren darauf präpariert. Auch ahnte mir wohl so was, als ich die Reise in die Heimat antrat . . . Freilich, daß ich gerade hier das Vergnügen haben würde — ja, wie kommt es, daß Sie nach dem, was zwischen uns vorgefallen, die Schwelle dieses Hauses übertreten haben? — — Mir scheint das ein wenig —

Keller: O, ich habe es bis vor kurzem zu vermeiden gesucht. Aber da wir denselben Kreisen angehören und da ich zudem den Anschauungen dieses Hauses nahestehende — (entschuldigend) wenigstens im Prinzip —

Magda: Hm! Ja so! Laß dich mal anschauen, mein armer Freund. Also das ist aus dir geworden?

Keller (verlegen lächelnd): Mir scheint, ich habe den Vorzug, in Ihren Augen so etwas wie eine komische Figur zu bilden.

Magda: Nein, nein — o nein. — Das bringen die Dinge so mit sich. Die Absicht, Amtswürde zu beobachten in einer so amtswidrigen Situation, — — dann etwas beengt von wegen des schlechten Gewissens. Du siehst wohl von der Höhe deines gereinigten Wandels sehr erhaben auf deine sündige Jugend herab, denn man nennt dich ja eine Leuchte, mein Freund.

Keller (nach der Tür sehend): Verzeihung! Ich kann mich an das trauliche „Du“ noch nicht wieder gewöhnen. — Und wenn man uns hörte — wär' es nicht besser —

Magda (schmerzlich): So hört man uns.

Keller (nach der Tür hin): Um Gottes willen! Ach! (Sich wieder setzend.) Ja, was ich sagen wollte: wenn Sie eine Ahnung hätten, mit welcher wahrhaften Sehnsucht ich aus diesem Nest heraus an meine genial verlebte Jugend zurückdenke . . .

Magda (halb für sich): Sehr genial — ja — sehr genial.

Keller: Auch ich fühlte mich zu höheren Dingen berufen, auch ich hatte — glaubte — — — Nun, ich will meine Stellung nicht unterschätzen . . . Man ist ja schließlich Regierungsrat und das in verhältnismäßig jungen Jahren. Eine gewöhnliche Eitelkeit könnte sich darin wohl sonnen . . . Aber da sitzt man und sitzt — und der wird ins Ministerium berufen — und der wird ins Ministerium berufen. Und dieses Dasein hier! Das Konventionelle und die Enge der Begriffe — alles grau in grau! Na, und die Frauen hier — — — wer ein bißchen für Eleganz ist — — — Nein, ich versichere Sie, wie es in mir aufjauchzte, als ich heute früh die Nachrichten las, Sie wären die berühmte Sängerin, Sie, an die sich für mich so liebe Erinnerungen knüpfen, und — — —

Magda: Und da dachten Sie, ob man es mit Hilfe dieser lieben Erinnerungen nicht wagen könnte, wieder etwas Farbe in sein graues Dasein zu bringen?

Keller (lächelnd): Ah — aber ich bitte Sie!

Magda: Gott — unter alten Freunden.

Keller: Aufrichtig — sind wir das wirklich?

Magda: Wirklich! Sans rancune! — Ja, wenn ich auf dem andern Standpunkte stehen wollte, dann müßte ich jetzt das andre Register herunterbeten: Lügner, Feigling, Verräter! — Aber wie ich die Dinge nehme, bin ich dir nichts wie Dank schuldig, mein Freund.

Keller (erfreut und verblüfft): Das ist eine Auffassung, die —

Magda: Die sehr bequem für dich ist. Aber warum soll ich es dir nicht bequem machen? Nach der Art, wie wir uns dort begegnet waren, hättest du gar keine Verpflichtung gegen mich. Mit der Heimat hatte ich gebrochen — war ein junges, unschuldiges Ding, heißblütig und aufsichtslos, und lebte, wie ich die andern leben sah. Ich gab mich dir hin, weil ich dich liebte. Ich hätte vielleicht jeden andern auch geliebt, der mir in die Quere gekommen wäre . . . Es scheint, das muß durchgemacht werden. Und wir waren ja auch so fidel — was?

Keller: Ach, wenn ich daran denke! Das Herz geht einem auf.

Magda: Uja, in der alten Bude — fünf Stod hoch — in der Steinmehlststraße, da hausten wir drei Mädels so glücklich mit unserm bißchen Armut. Zwei gepumpte Klaviere und abends Brot und Zwiebelsaft . . . Das schmolz uns Emmi eigenhändig auf ihrem Petroleumtopf —

Keller: Und Käthe mit ihren Couplets — ach Gott! — Was ist aus den beiden geworden?

Magda: Chi lo sa? Vielleicht geben sie Gesangsstunden, vielleicht mimen sie. Ja, ja, wir waren schon eine feine Kompagnie! Und als der Scherz ein halbes Jahr gedauert hatte, da war mein Herr Liebster eines Tages verschwunden.

Keller: Ein unglückseliger Zufall — ich kann's Ihnen beschwören. Mein Vater war erkrankt. Ich mußte verreisen. Ich schrieb dir ja das alles.

Magda: Hm! Ich mache dir ja keinen Vorwurf . . . Und nun will ich dir auch sagen, weswegen ich dir Dank schuldig bin. — Ein dummes, ahnungsloses Ding war ich, das seine Freiheit genoß wie ein losgelassener Affe . . . Durch dich aber wurd' ich zum Weibe. Was ich in meiner Kunst erreicht habe, was meine Persönlichkeit vermag, alles verdank' ich dir . . . Meine Seele war wie . . . ja, hier unten im Keller lag früher immer eine alte Windharfe, die man dort vermodern ließ, weil mein Vater sie nicht leiden konnte. So eine Windharfe im Keller, das war meine Seele . . . Und durch dich wurde sie dem Sturme preisgegeben. — Und er hat darauf gespielt bis zum Zerreißen . . . Die ganze Stala der Empfindungen, die uns Weiber erst zu Vollmenschen machen. — Liebe und Haß und Rachedurst und Ehrgeiz (aufspringend) und Not, Not, Not, — dreimal Not — und das Höchste, das Heiße, das Heiligste von allem, die Mutterliebe verdank' ich dir.

Keller: Wa — was sagen Sie?

Magda: Ja, mein Freund, nach Emmi und Käthe hast du dich erkundigt, aber nach deinem Kinde nicht.

Keller (aufstehend und sich ängstlich umsehend): Nach meinem Kinde?

Magda: Deinem Kinde? Wer hat das gesagt? Deinem! Hahaha! Du solltest es nur wagen, Anspruch darauf zu erheben. Kalt machen würd' ich dich mit diesen Händen! Wer bist du? Du bist ein fremder Herr, der seine Lüfte spazieren führte und lächelnd weiter ging . . . Ich aber habe mein Kind, meine Sonne, meinen Gott, mein alles, — für das ich lebte und hungerte und fror und auf der Straße herumirrte, für das ich in Tingeltangeln sang und tanzte, denn mein Kind das schrie nach Brot! (Bricht in ein konvulsivisches Lachen aus, das in Weinen übergeht, wirft sich auf einen Stuhl rechts.)

Keller (nach einem Schweigen): Sie sehen mich tief erschüttert . . . Hätte ich ahnen können. Ja, hätte ich ahnen können. Ich will ja alles tun, ich befehle vor keiner Art der Genugtuung zurück. Aber jetzt flehe ich Sie an: beruhigen

Sie sich . . . Man weiß, daß ich hier bin . . . Wenn man uns so sähe, ich wäre (sich verbessernd) — Sie wären ja verloren.

Magda: Haben Sie keine Bange — ich werde Sie nicht kompromittieren.

Keller: O, von mir ist ja nicht die Rede. Durchaus nicht. Aber bedenken Sie nur, — wenn es ruckbar würde — was würde die Stadt und Ihr Vater —

Magda: Der arme alte Mann! So oder so, sein Friede ist vernichtet.

Keller: Bedenken Sie doch: je glänzender Sie jetzt dastehen, desto mehr richten Sie sich zugrunde.

Magda (sinnlos): Und wenn ich mich zugrunde richten will? Wenn ich —

Keller: Um Gottes willen — hören Sie doch. Man kommt!

Magda (auffspringend): Man soll kommen! Alle sollen sie kommen! Das ist mir egal. Das ist mir ganz egal! Ins Gesicht will ich's ihnen sagen, was ich denke von dir und euch und eurer ganzen bürgerlichen Gesittung . . . Warum soll ich schlechter sein als ihr, daß ich mein Dasein unter euch nur durch eine Lüge fristen kann? Warum soll dieser Goldplunder auf meinem Leibe und der Glanz, der meinen Namen umgibt, meine Schande noch vergrößern? Hab' ich nicht dran gearbeitet früh und spät zehn Jahre lang? (An ihrer Taille zerrend.) Hab' ich dieses Kleid nicht gewebt mit dem Schlaf meiner Nächte? Hab' ich meine Existenz nicht aufgebaut Ton um Ton wie tausend andre meines Schlags Nadelstich um Nadelstich? Warum soll ich vor irgendwem erröten? Ich bin ich — und durch mich selbst geworden, was ich bin.

Keller: Gut! Sie mögen ja so stolz dastehen, aber dann nehmen Sie wenigstens Rücksicht —

Magda: Auf wen? (Da Keller schweigt.) Auf wen? . . . Die Leuchte! Hahahaha, die Leuchte hat Angst, ausgepustet zu werden. Sei zufrieden, mein Lieber, ich hege keine Rachegeanken. Aber wenn ich dich ansehe in deiner ganzen feigen Herrlichkeit — unfähig, auch nur die kleinste Konsequenz deiner

Handlungen auf dich zu nehmen, und mich dagegen, die ich zum Pariawebe herabsank durch deine Liebe und ausgestoßen wurde aus jeder ehrlichen Gemeinschaft . . . Äh! Ich schäme mich deiner! — Pfui!

Keller: Da! — Um Gottes willen! Ihr Vater! Wenn er Sie in diesem Zustande sieht!

Magda (schmerzgequält): Mein Vater! (Stieht, das Taschentuch vors Gesicht schlagend, durch die Tür des Speisezimmers.)

Die erregte, laute Szene hat den Vater aufmerksam gemacht, er kommt, und Magda eilt hinaus. Er bittet den zurückbleibenden Keller um Erklärung, und dessen verlegene Ausflüchte und schließliche Verweigerung einer ehrenwörtlichen Erklärung über die Reinheit seiner Beziehungen zu Magda öffnen dem Alten die Augen. In fürchtbarster Seelenqual ruft er Magda zur Beichte. Damit schließt der Akt.

Zwischen dem dritten und vierten Akte, dem letzten, liegt die Unterredung zwischen Magda und dem Vater, die entscheidende für den Familienfrieden. Der Dichter zeigt uns die fürchtbare Wirkung der Beichte Magdas auf den Vater. Völlig gebrochen, mit entstellten Zügen tritt Schwarze und mit ihm Magda wieder in den Kreis der Familie, vor Mutter und Tochter. Die Rollen sind getauscht, nicht mehr Magda beherrscht die Situation, sondern Schwarze. Sie hat ihre überlegene Haltung eingebüßt und läßt die stärksten Ausbrüche Schwarzes, ja Äußerungen des Efels und der Verachtung fassungslos über sich ergehen. In diesem Augenblick sinkt die triumphierende Sicherheit des strupellosen Individualismus in nichts zusammen gegenüber der Hoheit und Größe sittlich begründeter und durch unantastbare Gesetze gefesteter Lebensanschauung. In zwei Äußerungen spricht sich Magdas Zusammenbruch aus. Schwarze hat eben seinem höchsten Abscheu Ausdruck gegeben („Man [auf Max und Marie bezüglich] heiratet kein Mädchen, das so eine Schwester hat. [Voll Efel.] Ne, ne, ne. Nicht anrühren so was!“), da nähert sich ihm Magda „in zärtlichem Mitleid, doch immer noch mit einem Rest innerer Überlegenheit“: „Mein armes, altes Väterchen — hör mich

an. — Ich kann ja nicht mehr ändern, was geschehen ist . . . Ich will — Marien mein halbes Vermögen überlassen — ich will allen tausendfach vergelten, was ich euch heut' an Schmerz zugefügt hab' . . . Aber jetzt — ich bitt' euch — laßt mich meiner Wege gehen." Und bei der nächsten Entgegnung des Vaters sagt sie: „Ich kann den Jammer nicht ertragen." Wohl ist sie dem engen Anschauungstreife bürgerlicher Moral entwachsen, aber der Macht der auf sittlichen Boden gegründeten väterlichen Autorität kann sie sich nicht entziehen. Mit ihr hatte sie nicht gerechnet, und sie kann sie nicht verachten, weil sie in ihrer Kindheit so tief in ihr Herz gepflanzt ist. So muß sie ihr, sie mag wollen oder nicht, unterliegen. Als Schwarze seinen Entschluß andeutet, ihr ihre Ehre mit der Pistole heute wieder zu holen, da sinkt sie an seinem Sessel nieder, küßt seine Hand und sagt: „Vater, tu's nicht! Das verdien' ich nicht um dich!"

So hat denn auch der Pfarrer, der nun eintritt (Schwarze hat sich zu Keller aufgemacht), keinen schweren Stand mehr, sie zu bewegen, den einzigen Weg zu gehen, der sich bietet, die Befleckung der Ehre ihres Hauses wieder zu tilgen. Der Menschenkenner sieht klar voraus, daß Keller, der Streber, jeden Eklat vermeiden und den Oberstleutnant durch die Werbung um Magdas Hand befriedigen wird. In heftigster eigner Seelenqual kämpft er die letzten Aufwallungen Magdas nieder. Ihre letzte scheinbar so berechtigte Frage: „Bin ich nicht auch um meiner selbst willen da?" beantwortet er ruhig: „Nein, das ist niemand. Aber tun Sie, was Sie wollen. Verderben Sie Ihre Heimat, verderben Sie Vater und Schwester und Kind, und dann versuchen Sie, ob Sie den Mut haben, um Ihrer selbst willen da zu sein." Da ist die letzte Widerstandskraft Magdas dahin, sie verbirgt schluchzend ihr Gesicht, sie sinkt zusammen auch vor dieser sittlichen Größe der Selbstlosigkeit. Was sie schon vorher einmal ausgesprochen hatte: „Sehen Sie, als Sie gestern hereinkamen, da schienen Sie mir so klein. Aber es wächst etwas aus Ihnen heraus und wird immer größer, beinahe zu groß für mich", das hat

weiter gewirkt. Jetzt ist es ihr „zu groß“ geworden: „Erbarmen Sie sich! Ich muß ja tun, was Sie wollen. Ich weiß nicht, woher Sie diese Macht über mich nehmen.“ So ist sie denn bereit, das Opfer ihres Lebens, ihres Stolzes, ihres Selbstbewußtseins, ihres ganzen Ichs für die Ruhe und Ehre ihres Vaters zu bringen.

Wir stehen in der absteigenden Handlung abermals vor einem Abschnitt. In großem Zuge hat uns der Dichter eine ergreifende und befriedigende innere Entwicklung vorgeführt: er hat uns bis vor die Schwelle der Sühne eines, wenn auch groß angelegten und erfaßten, doch immerhin sittlich verirrten Lebens geführt, es scheint, als wenn das Stück wirklich in einen Triumph der im Christentum begründeten und Gemeingut der öffentlichen Meinung gewordenen sittlichen Lebensanschauung auslaufen wollte, nicht ohne daß einerseits deren Gefahren, Unaufrichtigkeit, Lieblosigkeit, totes Gesetz, anderseits das menschlich Verständliche und durch die Umstände und eben jene Schwächen oft nur allzu Verzeihliche einer Überschreitung, ja Verachtung derselben nachdrücklich zur Geltung gebracht wurden. Aber wenn wir hier einen Augenblick Halt machen, um uns über Magdas Stimmung klar zu werden, so drängt sich uns unwillkürlich die Empfindung auf — und das ist vom Dichter meisterhaft in den Ton des Ganzen gelegt: eine Heirat mit Keller? Unmöglich! Nicht bloß für Magdas Charakter undenkbar, sondern auch ästhetisch unmöglich! Eine wirkliche innere sittliche Wandlung Magdas? Höchst unwahrscheinlich! Sehen wir recht zu, so ist in der ganzen Entwicklung von einer Selbsterkenntnis Magdas, von einer Sinnesänderung, von sittlichen Motiven überhaupt gar keine Rede. Es geht alles nur auf die augenblickliche Situation, auf die Schritte, die die Ehre des Hauses verlangt, hinaus, und der ganze Sturm der Gefühle Magdas ist nicht sittlich erregt, sondern nur psychologisch; ihr innerstes Wesen, ihr sittliches Bewußtsein ist nicht dabei beteiligt.

Mit Spannung sehen wir den folgenden Szenen entgegen, da es uns gewiß ist, daß die Heirat mit Keller der Abschluß nicht sein kann.

Schwarze kommt von seinem Ausgange zurück, er hat Keller nicht getroffen; sein Seelenzustand spricht sich noch einmal in einer Szene mit Max aus, mit dem er von seiner Schande und der Notwendigkeit des Duells spricht. Da wird Keller gemeldet. Er kommt, um Magdas Hand von Schwarze zu erbitten: „Seit heute früh ist ein heiliger und — wenn ich so sagen darf — freudiger Entschluß in mir gereift“ . . . so lautet die eingelernte Phrase, und Schwarze ist gerührt von so viel männlichem Edelfinn und hat natürlich keine Ahnung von der berechnenden Selbstsucht, die den Regierungsrat auch hierbei leitet. Mit einem Schläge ist für ihn nun alles gut; und er ruft Magda, deren Bereitwilligkeit wir ja kennen, zu der entscheidenden Unterredung mit Keller.

Sie wird von vornherein bedeutsam dadurch, daß Magda Keller gegenüber ihre volle Überlegenheit wiedergewonnen hat. Nach einem kurzen ironischen Geplänkel beginnt die eigentliche Verhandlung, in der es sich um die Gestaltung der Zukunft handelt. Zunächst kommt Magdas Beruf in Frage. Keller betrachtet es als selbstverständlich, daß sie diesen aufgibt, und in seiner Schilderung der künftigen Häuslichkeit, in der Magda der gefeierte Mittelpunkt sein soll, der ihm seine Widersacher zum Schweigen bringen und seine Freunde fester ketten wird, einer Häuslichkeit, die durch ihren gediegenen Glanz und ihre auserlesene Gesellschaft der gesellschaftliche Angelpunkt überhaupt werden und damit auch ein wesentlicher Hebel für die Karriere wird, verrät er nur zu sehr sein materielles Interesse an der Heirat. Doch das würde Magda noch ertragen; sie wirft aber jetzt ein: „Sie vergessen, mein Freund, daß das Kind, um dessentwillen diese Verbindung geschlossen wird, die Strenggesinnten von uns fernhalten wird.“ Sie hat es für ganz selbstverständlich gehalten, daß eben dieses Kind durch die Heirat legitimiert werden soll. Sie traut ihren Ohren nicht, als sie nun hört, daß selbstverständlich dieses Kind tiefstes Geheimnis zwischen ihnen bleiben müsse: „Wir wären in jeder Beziehung vernichtet! Nein, nein, es ist absurd, auch nur daran zu denken! Aber — e, wir können ja jedes Jahr eine

kleine Reise dorthin machen, wo wir es aufziehen lassen. — Man schreibt einen beliebigen Namen ins Fremdenbuch; das fällt im Auslande nicht auf und ist (nachdenklich) wohl auch kaum strafbar. — Und wenn wir fünfzig Jahre alt sind und die andern gesetzlichen Bedingungen wären erfüllt — (lächelnd) das läßt sich ja wohl einrichten, nicht wahr? — Dann könnten wir es ja unter irgend einem Vorwande adoptieren — nicht wahr?“ — Bei diesen mit dem ganzen Synismus des herzlosen Strebers gesprochenen Worten ist es mit Magdas Ruhe vorbei, und aus ihrer tiefen Erniedrigung richtet sie sich mit jähem Ruck auf. Sie bricht — so die szenische Anweisung — in ein gellendes Lachen aus, dann die Hände faltend und vor sich hinstarrend: „Mein Süßes! Mein kleines! Mio bambino! Mio pove — ro ... bam ... dich — dich — soll ich — hahaha! — hinaus, hinaus! (Will die Flügeltür öffnen.) hinaus!“

In diesem Augenblick tritt der Vater ein, den sie mit den Worten empfängt: „Gut, da bist du! Befreie mich von diesem Menschen. Schaff mir den Menschen vom Hals!“ Er hört von Keller, daß „die Bedingungen, die er im beiderseitigen Interesse stellen mußte, Magdas Beifall nicht zu finden schienen“. Da entgegnet er hart, daß seine Tochter nicht mehr in der Lage sei, sich die Bedingungen auszusuchen, und verpfändet sein Ehrenwort, daß er Herrn v. Keller die Einwilligung seiner Tochter selbst überbringen werde.

Das ist der Übergang zu den letzten beiden Szenen, zur Katastrophe. Schwarze will Magda zwingen einzuwilligen und droht ihr, sie und sich zu töten, wenn sie sich weigere. Er verschließt die Türen und hat den Pistolenkasten neben sich. Magda aber hat ihr altes Selbst wiedergefunden und steht ihm fest gegenüber. „Ja, was wollt ihr eigentlich von mir? Warum klammert ihr euch an mich? — Ich hätte fast gesagt: Was geht ihr mich an?“ Und nun bricht sie dem unerbittlichen Vater gegenüber in eine rüchhaltlose Selbstverteidigung aus, die zugleich eine bittere Anklage gegen den Vater und

die Gesellschaft ist: „Ihr werft mir vor, daß ich mich verschente nach meiner Art; ohne euch und die ganze Familie um Erlaubnis zu fragen. Und warum nicht? War ich nicht familienlos? Hatteft du mich nicht in die Fremde geschickt, mir mein Brot zu verdienen, und mich noch verstoßen hinterher, weil die Art, wie ich's verdiente, nicht nach deinem Geschmacke war? Wen belog ich? An wem sündigte ich? Ja, wär' ich eine Haustochter geblieben wie Marie, die nichts ist und nichts kann ohne das Schuttdach irgend einer Heimat, die aus den Händen des Vaters schlantweg in die des Mannes übergeht — die von der Familie alles empfängt: Brot, Ideen, Charakter und was weiß ich? — Ja, dann hättest du recht. In der verdirbt durch den kleinsten Fehltritt alles — Gewissen, Ehrgefühl, Selbstachtung . . . Aber ich? — Sieh mich doch an. Ich war eine freie Katze. — Ich gehörte längst zu jener Kategorie von Geschöpfen, die sich schutzlos wie nur ein Mann und auf ihrer Hände Arbeit angewiesen in der Welt herumstoßen. — Wenn ihr uns aber das Recht aufs Hungern gebt — und ich habe gehungert — warum versagt ihr uns das Recht auf Liebe, wie wir sie haben können, und das Recht auf Glück, wie wir es verstehen?“ Und weiter: „O man weiß ja, was die Familie mit ihrer Moral von uns verlangt. — Im Stich gelassen hat sie uns, Schutz und Freuden gibt sie uns keine, und trotzdem sollen wir in unsrer Einsamkeit nach den Gesetzen leben, die nur für sie Sinn haben . . . Wir sollen still in den Winkeln hocken und da hübsch sittsam warten, bis irgend ein braver Freierrmann daherkommt. — Ja, bis! Und derweilen verzehrt uns der Kampf ums Dasein Seele und Leib. — Vor uns liegt nichts wie Verwelken und Verbittern, und wir sollen nicht einmal wagen dürfen, das, was wir noch haben an Jugend und überquellender Kraft, dem Manne hinzugeben, nach dem unser Wesen schreit? — Knebelt uns meinetwegen, verdimmt uns, sperrt uns in Harems und in Nonnenklöster — und das wäre vielleicht noch das Beste! — aber, wenn ihr uns die Freiheit gebt, so wundert euch nicht, wenn wir uns ihrer bedienen!“

Der Vater bleibt ungerührt; er sieht darin nur den Geist der Empörung, der durch die Welt geht, er bittet, er fleht, er droht.

Da greift Magda zu dem letzten Mittel, das sie nach den Anschauungen der Familienmoral unbedingt befreien muß, indem sie sich selbst der Verachtung preisgibt: „Ja, Vater, du läßt mir keine Wahl. Gut denn . . . Und weißt du, ob du mich jenem Manne noch auf den Hals laden darfst? — Ob ich nach eurer Auffassung überhaupt seiner noch würdig bin? (Zögernd, in die Weite starrend.) Ich meine, ob er in meinem Leben der einzige war?“

Das gibt dem Vater den Rest. Mit den Worten „Du Dirne!“ zieht er eine Pistole heraus, um sie niederzuschießen, aber er fällt jäh in den Sessel zurück, zum zweitenmal vom Schläge getroffen. Auf Magdas Rufen eilen die andern herbei, nur um Schwarze noch sterben zu sehen, der Magda auch noch im letzten Augenblicke die Verzeihung verweigert. Magda bricht in Verzweiflung aus: „Ach, wär' ich nie gekommen!“ Und eine Bewegung des Pfarrers mißverstehend: „Ihr jagt mich wohl schon hinaus? — Ich hab' ihn in den Tod getrieben — ich werd' ihn doch wohl auch begraben dürfen?“

Pfarrer (einfach und friedlich): Es wird Ihnen niemand verwehren, an seinem Sarge zu beten!

Damit schließt das Stück. An dem weiteren Schicksale Magdas hat der Dichter kein Interesse, doch kann sein Publikum kaum in Zweifel darüber sein, wie es zu denken ist. Das Zusammentreffen mit der Heimat hat mit einer Katastrophe geendigt, sie ist von ihr und allem, was ihr anhängt, endgültig geschieden und kehrt in ihre Sphäre zurück, die wir aus ihrem Munde hinlänglich kennen gelernt haben, jene Sphäre, in der die Anschauungen herrschen, die sie noch zuletzt in höchster Erregung und nicht ohne Berechtigung vor ihrem Vater entwickelt hat.

Und hier müssen wir auch offenbar die Antwort suchen auf die Frage, was der Dichter schließlich mit seiner Magda

gewollt hat. Daß er nicht nur Lebenslagen zeichnen, sondern auch Lebensanschauungen und Lebensauffassungen mit einer gewissen Absichtlichkeit hervortreten lassen wollte, das beweisen besonders die letzten Reden Magdas. Sie sind eigentlich in dieser Form der Situation nicht ganz angemessen, denn gerade das, um was es sich hier handelt, das Kind und sein Schicksal und die Verletzung der Mutterliebe und des Mutterrechtes in Magda, wird mit keiner Silbe erwähnt, während die ganz allgemeine Frage des Verhaltens der Gesellschaft zu den armen Mädchen, die im Kampfe ums Dasein ihren sittlichen Halt verlieren und doch sich durchsetzen, fast in volkstrednerischer Weise behandelt wird. Offenbar spricht hier der Dichter selbst durch Magdas Mund, und darum müssen wir diese seine Predigt etwas näher ansehen.

Er verlangt für die Mädchen, die allein in der Welt stehen und sich ihr Brot erkämpfen müssen, ein andres Sittlichkeitsgesetz als für die „Haustöchter“, die aus den Händen des Vaters schlantweg in die des Mannes übergehen und von der Familie alles empfangen: sie belügen niemand, sie sündigen an niemand, sie stehen für sich und sind sich selbst allein verantwortlich; sie befinden sich in gewissem Sinne jenseits von Gut und Böse, sie haben sich mit ihren Leiden abzufinden und dürfen sich daher auch ihre Freuden suchen, wie und wo sie sie finden. Für sie also gilt die individualistische Moral, und niemand hat das Recht, sie anders zu wollen als sie sind.

Insbefondere ist diese Anschauung, wie aus der zweiten Rede Magdas hervorgeht, auf die Frage der geschlechtlichen Liebe zugespißt. In Magdas Worten „Vor uns liegt nichts wie Verwelken und Verbittern, und wir sollen nicht einmal wagen dürfen, das, was wir noch haben an Jugend und überquellender Kraft, dem Manne hinzugeben, nach dem unser Wesen schreit“ tritt jene naturalistische Lebensauffassung hervor, die gerade im ungebundenen, zügellosen Waltenlassen der geschlechtlichen Leidenschaften Kraft, Urwüchsigkeit und Gesundheit feierte und damit ihre dichterischen Erzeugnisse jedem wirklich

gefunden Empfinden verwechselte. Sudermann hätte uns diese Tiraden Magdas ersparen können, sie verstimmen gerade deshalb so sehr, weil gar keine Veranlassung zu ihnen vorliegt. Daß auch für Mädchen, die im Kampfe des Lebens stehen, eine sittliche Auffassung des Geschlechtslebens moralische Pflicht ist, wenn sie Anspruch auf Achtung, vor allem auf Selbstachtung machen, wird durch keine Theateressette in Frage gestellt werden können, sonst wäre auch die Prostitution als sittlich nicht verwerflich anzusehen. Bei Magda scheint der Dichter wirklich bis hart an diese Grenze gehen zu wollen. Wenn er sie zum Schluß, um sich vor Keller zu retten, darauf hindeuten läßt, daß dieser „in ihrem Leben nicht der einzige war“, wenn er sie selbst mit diesem Bewußtsein ihre souveräne, überlegene Rolle spielen läßt mit dem Anspruch auf Achtung und Respekt, so dürfte doch Schwarzes Wort „Du Dirne!“ eine kurze, aber treffende Charakteristik Magdas enthalten, nicht bloß subjektiv im Vorstellungstreife Schwarzes, sondern auch objektiv als Bezeichnung der Tatsachen. Man hat allerdings gemeint, daß Magda hier in der äußersten Not zu einer Lüge greife, daß sie diese ihre Erniedrigung fingiere, um sich vor der Heirat mit Keller zu schützen. Aber nichts vermag diese Auffassung zu rechtfertigen. Aus der Art, wie sie vorher immer wieder von dem Austoßen jeder Schuld spricht, von ihren Sünden, die sie erdrücken würden, wenn sie hier die reuige Tochter spielen wolle, aus den letzten Verteidigungsreden selbst und endlich aus dem Umstand, daß sie mit keiner Silbe auch nur andeutet, daß sie durch eine unwahre Selbstbeschuldigung ihren Vater in den Tod getrieben habe, kurz, aus dem ganzen Ton, auf den die Figur Magdas gestimmt ist, geht für mich mit Sicherheit hervor, daß der Dichter sie wirklich als die Vertreterin und Verfechterin der freien Liebe in ihrer verwegensten Gestalt hat erscheinen lassen wollen. Allerdings nicht als Straßendirne, sondern auch hier als die Königin, die ihre Reize nach freier Neigung verschenkt, wie sie will. Aber läßt sich da wirklich eine Grenze ziehen? Konnte sie sich so fühlen, als sie um ihr Kind

hungerte und in Tingeltangeln sang? Wo war da freie Neigung vorhanden, und wo wurde sie durch die Aussicht auf Gewinn zur Marttware?

Und endlich noch eins. Ist es denkbar, daß Magda so von der Heiligkeit der Mutterliebe durchdrungen ist, daß sie mit solchem Pathos ihre sittliche Entrüstung über die Verleugnung des Kindes zum Ausdruck bringt und dies Kind selbst wie ein Heiligtum betrachtet, wenn sie als Mutter dieses Kindes die Geliebte so und so vieler andrer Männer gewesen ist?

Nein, wir können uns nicht dagegen verschließen: Sudermann hat uns mit dieser Figur der Magda, so sehr er uns in den Szenen mit Keller für sie zu erwärmen weiß, auf eine schiefe Ebene gestellt, auf der wir für unser sittliches Urteil keinen Halt mehr finden. Und wenn er uns auch im Vater einen solchen Halt zu geben scheint, so wird dieser doch auch wieder sehr schwankend dadurch, daß er in Schwarze offenbar den Typus engherziger bürgerlicher Moral verurteilen will. Das einzige wirkliche Gegengewicht müßte in dem Pfarrer liegen, der uns als weitherziger, durch und durch menschlich fühlender und doch christliche Sittlichkeit aufrichtig vertretender Mann entgegentritt. Aber seine Einwirkung beschränkt sich nur auf die Wiedervereinigung Magdas mit ihrer Familie und die Wahrung der Familienehre. Grundsätzliche Erörterungen über die sittlichen Fragen, wie der Dichter sie doch nachher der Magda in den Mund legt, sind in den Szenen zwischen ihm und Magda gänzlich vermieden.

Nur am Schluß des Ganzen könnten wir noch einen Fingerzeig des Dichters für eine ernstere Lebensauffassung finden, wenn er den Pfarrer auf Magdas Ausruf „Ich hab' ihn in den Tod getrieben — ich werd' ihn doch auch begraben dürfen“ erwidern läßt: „Es wird Ihnen niemand verwehren, an seinem Sarge zu beten.“ Dürfen wir dies als einen Hinweis auf etwas auffassen, das der Magda nottut? Als eine Mahnung des Pfarrers zur Umkehr in religiös-sittlicher Erneuerung? Ich halte es nach Sudermanns ganzer Persönlichkeit für unwahr-

scheinlich, das Wort ist auch zu farblos und gibt doch nur die allgemeine Phrase des Volksmundes wieder, aber immerhin ist hier ein Wort gegeben, das für den, der einen befriedigenden Abschluß sucht, der Anhalt zu einem solchen werden kann.

„Abschlüsse“ in den Dramen geben zu wollen, war bekanntlich seit dem Aufkommen des Naturalismus verpönt. Wie Ibsens „Nora“, Hauptmanns „Kollege Krampton“, ebenso Sudermanns vorangegangene Stücke uns mit einem großen Fragezeichen entlassen, wenn wir uns weiter für die Entwicklung ihrer Helden und der durch sie angeregten Fragen interessieren, so ist es auch in der „Heimat“. Zwei Welten sind gegenübergestellt, es ist gezeigt, daß sie nicht beieinander existieren können. Ihr Konflikt fordert ein Opfer, dann gehen sie wieder auseinander, und jede bleibt in ihrer Sphäre, sie dürfen sich ungestraft einander nicht nähern. Jede aber soll nach ihrer Art beurteilt werden, jede hat ihre Berechtigung und Notwendigkeit; insbesondere hat die eine, die regierende, die sogenannte Gesellschaft, in ihrem pharisäischen Hochmut und in ihrer toten Gefeglichkeit kein Recht, die andre, freie, rein individualistische zu richten. Das scheint mir die Meinung des Dichters zu sein.

Ist dies richtig, so ergibt sich auch der typische Charakter des Stückes von selbst, und daraus erklärt sich manche Härte und Unausgeglichenheit in der Charakteristik. Magda und der Oberstleutnant sind die beiden sich gegenüberstehenden Typen, und bei Magda haben wir bereits gesehen, welche individuellen Züge der Dichter im Verfolg seiner Tendenz vernachlässigt hat. Aber auch der Oberstleutnant hat solche schwachen Stellen. Er trägt Züge, die weder typisch noch individuell gerechtfertigt sind. Das ist vor allem die Ungeheuerlichkeit, die die tatsächliche Voraussetzung der ganzen Handlung bildet, die Ungeheuerlichkeit, daß er seine siebzehnjährige Tochter aus dem Hause weist in die Welt hinaus, um sich ihr Brot zu verdienen, nur weil sie den Mann nicht wollte, den er ihr bestimmt hatte, und daß er sie dann förmlich verstößt und allen

sittlichen Gefahren preisgibt, als sie zur Bühne zu gehen entschlossen ist.

Gewiß kann derartiges hier und da einmal vorkommen, aber es gehört gewiß nicht zum Typus eines engherzigen Ehrenmannes von der Art Schwarzes. Man kann auch nicht einwerfen, daß es vielleicht gerade individuell sein soll, denn für eine solche unglaubliche Handlungsweise bietet Schwarzes Wesen, wie er sich im Stücke gibt, keinen Anhaltspunkt. Daß der biedere, etwas polternde, aber doch im Grunde gute alte Herr zu einer solchen Gewissenlosigkeit und Hartherzigkeit fähig sein und nachher nicht einmal Gewissensbisse darüber empfinden sollte, ist schlechterdings unbegreiflich. Der Gedanke an Magda nagt freilich an ihm, aber nicht, weil er sich etwas vorzuwerfen hat, sondern nur, weil er eine ungeratene Tochter besitzt. Und selbst unter der berechtigten, furchtbaren Anklage Magdas verrät nichts in ihm, daß er sich getroffen fühle und eine Verpflichtung spüre, Magda mit aller bisher so verleugneten väterlichen Liebe zu stützen und zu tragen, sondern er klebt starr an seinem Ehrbegriff als der allein Beleidigte und Beschimpfte. Es ist kaum begreiflich, daß der Dichter, wenn er Schwarze nun einmal so zeichnen wollte, sich hier die Gelegenheit entgehen ließ, Gericht über den durch Standesvorurteile verhärteten Tyrannen zu halten. Dann hätte freilich eine ganz andre Wendung herbeigeführt werden müssen auf Grund gegenseitiger Erkenntnis der Schuld, die die einzige Grundlage der Versöhnung bieten konnte. Aber eine derartige tiefere Erfassung des Problems lag dem Dichter fern; nicht Versöhnung war sein Ziel, sondern Trennung, und dies hat ihn zu dem Fehler verleitet, in seine beiden Helden eine Zwiespältigkeit zu bringen. Bei beiden stimmt die im Verlauf der Handlung auftretende Haltung nicht überein mit den in der Vorgeschichte liegenden, für die Handlung notwendigen Voraussetzungen, und die durch diese Tatsachen der Vorgeschichte bedingten Probleme werden infolge einer gewissen Tendenz des Dichters gar nicht erkannt oder doch nur oberflächlich berührt.

So ergibt sich auch hier wieder die Erfahrung, die wir bei allen Sudermannschen Dichtungen machen, daß des Dichters sittlicher und philosophischer Anschauungskreis nicht tief genug geht, um ein Lebensproblem wirklich innerlich zu erfassen, zu entfalten und einer befriedigenden Lösung entgegenzuführen, obwohl er psychologisches Interesse, spannenden Aufbau innerer und äußerer Handlung und große, gehaltvolle Bühnenwirkungen stets in reichem Maße zu erzielen weiß. Ich bin weit entfernt davon, vom Dichter Lösungen in christlich-sittlichem Sinne verlangen zu wollen, aber das Problem, das sich aus der Anlage des Ganzen ergibt, sollte klar aufgefaßt und einheitlich und folgerichtig entwickelt werden.

Wir sind zu einem Ergebnis gekommen, das die im vierten Akte deutlich hervortretende Lebensanschauung des Dichters ablehnt, wir müssen noch mehr bedauern, daß diese Einmischung der Tendenz das groß, interessant und künstlerisch angelegte Werk im Grunde zerstört; trotzdem bleibt „Heimat“ eine der bedeutendsten Erscheinungen der neueren dramatischen Dichtung und wird immer wieder das Interesse nicht nur für Darstellerinnen der Magda, sondern auch für den Gegenstand und seine Behandlung in den ersten drei Akten fesseln.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lapon

15. Bändchen

Paul Henke

Kolberg

Erläutert von

Prof. Dr. Heinrich Gloël

Weglar



1905

Leipzig und Berlin

Verlag von B. G. Teubner

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

1. Der Gang der Handlung.

Die Kunst wendet sich an den ganzen Menschen, sie wirkt nicht nur auf den Verstand, sondern auch auf die Phantasie, die Sinne, den Geschmack und das gesamte Gemütsleben. Der Erläuterer einer Dichtung hat sich daher nicht damit zu begnügen, die Leser zu belehren und zum verstandesmäßigen Begreifen des Gedichtes anzuleiten, er wird vielmehr suchen müssen, sie in den Stand zu setzen, daß sie die Gefühle und Stimmungen des Dichters nachempfinden und seine poetischen Gebilde in ihrer Seele nachschaffen, um zu wirklichem Genuß des Kunstwerkes zu gelangen, es als Ganzes zu würdigen und einen Einblick in das künstlerische Schaffen überhaupt zu gewinnen. Nach diesem Ziele strebt die vorliegende Erklärung des historischen Schauspiels „Kolberg“ von Paul Henke.¹⁾

Lassen wir zunächst den Strom der Handlung an uns vorüberfließen. Wünschenswert ist es, daß man das Stück schon vorher im Zusammenhang gelesen habe. Der Dichter führt uns in die trostlose Zeit der Erniedrigung Preußens und setzt folgende geschichtliche Tatsachen voraus: Napoleon Bonaparte hat sich zum Kaiser der Franzosen gemacht und in der Dreitaiserschlacht bei Austerlitz über die Russen und Österreicher, bei Jena und Auerstädt über das preußische Heer gesiegt. Das Deutsche Reich ist aufgelöst. Vor den immer weiter vordringenden Franzosen ist der König Friedrich Wilhelm III. nach Königsberg und dann nach Memel zurückgewichen. Eine preußische Festung nach der anderen hat sich ergeben. Nur wenige machen eine rühmliche

¹⁾ Die vorliegende Arbeit ist 1902 begonnen, aber aus äußeren Gründen erst im Herbst 1903 vollendet und dem Herausgeber zugesandt. Das 24. Bändchen der Sammlung von Kuenen und Evers habe ich erst später kennen gelernt und auch nachträglich an keiner Stelle meiner Arbeit benutzt.

Ausnahme, namentlich Danzig und Kolberg.¹⁾ Das letztere ist eine kleine Festung, deren Werke sich in verwahrlostem Zustande befinden. Aber wie die Bürgerschaft sich in den drei Belagerungen der Stadt im siebenjährigen Kriege Ruhm erworben hat, so will sie auch jetzt getreu ihrem Bürgereide bewaffnet mit der Garnison an der Verteidigung teilnehmen. Nach Kolberg hat sich auch der in der Schlacht bei Auerstädt verwundete Dragonerleutnant Ferdinand v. Schill gerettet, der nach seiner Wiederherstellung mit königlicher Genehmigung ein eigenes Freikorps errichtet, mit diesem kühne Streifzüge in die Umgebung gemacht hat und bald der Liebling der Bürgerschaft geworden ist. Weil er sich indes mit dem Kommandanten v. Loucadou nicht versteht, verläßt er schließlich die für seinen Feuergeist zu enge Festung, um von Stralsund aus unter Blücher gegen die Franzosen zu wirken. Dies ist in großen Zügen der historische Hintergrund des Stückes.

Unmittelbar nach Schills Einschiffung setzt das Drama selber ein. Wir werden in das Haus geführt, in dem die Witwe des Seemanns Blant mit ihren Kindern Heinrich und Rose wohnt, und der Dichter weiß sofort die richtige Stimmung zu erzeugen. Rose sitzt am Nähtisch, und hinter ihr steht ihr Verehrer, der Leutnant Brünnow, der jetzt das Schillsche Korps führt. Vom weiterschauenden Fenster aus sehen beide den Rauch der feindlichen Lagerfeuer und die künstliche Überschwemmung, die die Stadt im Süden so trefflich schützt. Dabei wird schon Nettelbeck gerühmt. Rose ist tiefbekümmert über das Schicksal ihrer Vaterstadt und möchte ihr gern mit mehr als frommen Wünschen helfen. Da stürzt ihr von Napoleons Glanz geblendeter Bruder Heinrich mit der wichtigen Nachricht herein, daß der Kommandant soeben einen Parlamentär empfangen habe, und spricht es offen aus, daß er selbst die Übergabe der Stadt hoffe und wünsche. Dies führt zu einem lebhaften Wortstreit zwischen ihm und Brünnow. Während Heinrich erklärt, man müsse die arme Stadt vor den Schrecken der Belagerung bewahren, hält Brünnow Widerstand für Ehrenpflicht und höhnt Heinrichs „Krämerwitz“. Obgleich

¹⁾ Graudenz und die schlesischen Festungen Glatz, Kosel und Silberberg erwähnt der Dichter nicht.

Rose ihren Bruder zu besänftigen sucht, ist dieser so gereizt, daß er Brünnow auffordert, die Waffen entscheiden zu lassen, wer von beiden ferner hier aus- und eingehen solle. Brünnow ist zum Zweikampf bereit, gibt aber Rose, die dem Bruder zu Liebe in ihn dringt, schließlich das Ehrenwort, sich keinem anderen Gegner als dem da draußen zu stellen. Nachdem er gegangen, bittet Heinrich die Schwester und die hinzukommende Mutter, Geduld mit ihm zu haben, wenn er anders sei als die anderen.

Während die erste Szenengruppe den Geschwistern Blant gewidmet war, steht vom 4. Auftritt an Joachim Nettelbeck im Vordergrund, der früher als Schiffskapitän manche Meere befahren und viele Länder gesehen hat, jetzt aber im Alter von 69 Jahren in seiner Vaterstadt als Bürgerrepräsentant lebt. Um den Hochrufen der ihn geleitenden Volksmenge zu entgehen, spricht der Alte bei der ihm befreundeten Familie Blant vor und berichtet noch ganz erregt, was er soeben erlebt hat. Er kam gerade von der Arbeit an seinem Schleusenwerke, als er den französischen Parlamentär vier-spännig mit großem Prunk in die Stadt einfahren sah. Er eilte ihm nach zur Kommandantur, wo Loucadou hinter verschlossener Thür mit dem Franzosen verhandelte, während die Offiziere der Garnison auf dem Vorplatz warteten und nicht zu stören wagten. Nettelbeck aber klopfte an die Thür, bis von innen geöffnet wurde, und erklärte dem Kommandanten voller Empörung, die Bürgerschaft habe auch mitzusprechen und denke nicht daran, die Schlüssel der Stadt auszuliefern; wehe dem, der sie veranlassen wolle, ihren Bürgereid zu brechen! Da hätte ihm der Kommandant fast den Degen durch den Leib gerannt, wenn die Offiziere nicht dazwischengesprungen wären. Indessen Nettelbecks Grobheit wirkte, denn kurz darauf fuhr der Parlamentär wieder ab, ohne die Kapitulation erreicht zu haben. Nachdem Nettelbeck seinen Ärger über den unfähigen Kommandanten und seiner Befriedigung über den Ausgang der Sache vollen Ausdruck gegeben, sucht er vergeblich Heinrich Blant zu befehlen, während Rose entzückt über den Paten ist. Dieser faßt nun einen Entschluß, der auch sofort ausgeführt wird. Er schreibt einen Brief an den König, um sich über den Kommandanten zu

beschweren, der allen guten Willen und alle wohlgemeinten Anerbietungen der getreuen Bürgerschaft immer als ungehörig zurückweise, und er bittet den König, nach Kolberg einen wackern und erfahrenen Offizier zu senden „an Stelle dieser alten Schlafmütz“. In diesem Vorgehen Nettelbeds ist das erregende Moment des Stückes, d. h. der Anfang der eigentlichen dramatischen Handlung zu sehen, die von dem Anfang des Dramas wohl zu unterscheiden ist.

Der Absendung des Briefes stellt sich allerdings ein Hindernis entgegen. Es erscheint ein Gefreiter mit zwei Mann, um im Auftrag des schwer beleidigten Gouverneurs Nettelbed in Arrest zu führen. Nun folgt ein eigentümliches Hin und Her (Szene 7—11). Inzwischen hat der Gefreite den offen auf dem Schreibtisch liegenden Brief gelesen und will nicht dulden, daß er aus dem Arrest abgeschickt werde. Doch nachdem es zwischen ihm und dem Invaliden Würges fast zum Kampfe mit der Waffe gekommen ist, will er Nettelbed vorläufig im Hause lassen, aber nur unter der Bedingung, daß der Brief oder ein anderer der Art nicht abgesandt werde. Der Alte verspricht dies auch auf die Bitte Roses, die für alles einstehen will. Darauf gehen die Soldaten, um sich neue Instruktionen zu holen. Großen Eindruck macht es nun im 12. Auftritt, daß Rose in allem Ernst erklärt, sie wolle zum König gehen, um ihn über die Lage der Stadt aufzuklären und ihm Nettelbeds Wünsche persönlich vorzutragen. Durch diesen glänzenden Einfall, den der Pate als höhere Eingebung preist, wird die Schwierigkeit glücklich gelöst. Und Rose fährt in der Tat mit dem Schiffer Arndt, der eigentlich den Brief mitnehmen sollte, nach Memel ab.

Der Erfolg von Roses Sendung zeigt sich sofort im zweiten Aufzug. Ein fremder Major tritt von Brünnow geführt in den Rathhausteller. Wir ahnen, daß er vom König gesandt ist, aber zunächst bleiben wir noch in der Spannung. Denn er wahrte sein Intognito streng und läßt von dem Kellermeister nichts aus sich herausfragen. Allmählich kommen die Stammgäste, ohne sonderlich auf den im Hintergrunde sitzenden Major zu achten, der sich in eine Zeitung zu vertiefen scheint. Ihr Gespräch dient

der Exposition und wird dadurch belebt, daß einige von ihnen Karten und Schach spielen. Anfangs schelten sie über Loucadou, der Tags vorher ohne Not Hals über Kopf die Lauenburger Vorstadt hat niederbrennen lassen. Als Heinrich Blank Napoleon als gottgesandten Geist preist, springt Würges auf, um den „Vaterlandsverräter“ hinauszuerwerfen; aber der Rektor des Lyzeums sucht den Streit zu schlichten, indem er Friedrich den Großen und Napoleon vergleicht, der trotz seiner Erfolge nicht groß genannt werden dürfe. Seine Rede wird durch Nettelbeck unterbrochen, der so spät kommt, weil er für die Verproviantierung der Festung gesorgt hat. Der 5. und 6. Auftritt sind auch für die Handlung wichtig. Sogleich nach Nettelbeck kommt nämlich Rose mit ihrer Mutter, um ausführlichen Bericht über ihre Reise nach Memel zu erstatten. So freundlich der König und die Königin Luise sie angehört haben, so hat sie doch keine bestimmte-Zusage erhalten, daß Kolberg auf Hilfe hoffen könne. Das veranlaßt den enttäuschten Nettelbeck, in plötzlicher Niedergeschlagenheit Kolberg für verloren zu halten. Da greift der fremde Offizier mit festem, ruhigen Ton in das Gespräch ein: „Wahr gesprochen, Herr Nettelbeck! Wo nicht zu helfen ist, bleibt nur ein ehrenvoller Untergang.“ Diese Worte genügen, um den Alten von seiner Anwandlung von Schwäche zu heilen, er fährt den Major an, niemand dürfe davon sprechen, daß hier nicht mehr zu helfen sei. Und als jener erklärt, die Festungswerte würden in ihrer jetzigen Verfassung keinem ernststen Sturm widerstehen, erhebt sich der alte Seemann: „Was Ihr da redet, hat nicht Hand noch Fuß. Zu Wasser und zu Lande gibt den Ausschlag das Herz.“ Der Major stimmt ihm bei und meint, nicht hinter Wall und Mauer wie bisher sei diese Festung zu verteidigen, sondern das Herz, das hoch schlägt für das Vaterland, müsse den Feind vor den Wällen durch Ausfälle in Atem halten. Während Nettelbeck, noch seiner Freude über diese Mannesworte Ausdruck gibt, tritt Brünnow wieder ein und stellt den erstaunten Bürgern den Major v. Gneisenau als den neuen Kommandanten vor. Gneisenau gelobt nun, das Vertrauen seines Königs nicht zu täuschen und die Stadt zu retten oder sich unter ihren Trümmern zu

begraben, und die Bürger versprechen ihm im Namen Kolbergs Treue bis zum Tod. Mit einem Hoch auf den König und den neuen Kommandanten schließt der eindrucksvolle Auftritt.

Ganz anders ist die Stimmung am Anfang des dritten Aufzugs. Das Gegenpiel regt sich. Heinrich Blank und Schröder beklagen sich darüber, daß die Hungersnot infolge der langen Belagerung immer zunehme, und der erstere hält es für Wahnsinn, sich jetzt noch gegen den Allgewaltigen zu wehren, vor dem Europa zittere, und er will nicht dulden, daß die Stadt durch den Kommandanten in den Abgrund gerissen werde. Ein rechtes Gegenstück zur 1. Szene bildet die 2., in der der patriotische und kriegerische Würges Gneisenau rühmt, der sich vorzüglich auf die Verteidigung der Stadt verstehe und auch ein Herz für die Bürger habe. Den Rektor, der gerade mit seinen Schülern in die Kirche geht, überschüttet der Invalide mit seinem Spott, da er ihn für einen unmännlichen und in so schwerer Zeit nutzlosen Gelehrten hält. — Obgleich es an Brot und Munition fehlt, die feindlichen Parallelen immer näher heranrücken, das Tags zuvor begonnene Bombardement immer heftiger wird und die wichtige Wolfsbergschanze unter großen Verlusten geräumt werden mußte, so haben Gneisenau und seine Offiziere doch beschlossen, tapfer auszuharren, umsomehr, da Entsatz von Stralsund her zu hoffen ist und Danzig sich noch hält. Da kommt die Nachricht von Danzigs Fall, die in der Bürgerschaft große Bestürzung hervorruft und Anlaß zu erregten Volkszenen wird. Auf dem Markte scharen sich mutlose und unzufriedene Bürger, ihr Sprecher wird der junge Blank. Von bedeutender Wirkung ist es, wie sich jetzt Bruder und Schwester entgegentreten, er die Leute gegen den „Iorbeertollen“ Gneisenau aufreizend, sie von der Rampe der Kommandantur aus die Bürger mahnend, dem Kommandanten, der so viel für die Stadt getan habe, Gehorsam und Treue zu halten. Als Gneisenau heraustritt, richtet Heinrich ebenso unzutreffende wie unehrerbietige Worte an ihn und erklärt, es sei nach Danzigs Fall seine einzige Pflicht, Kolberg zu retten. Der Major glaubt dem jungen Mann daraufhin Feigheit vorwerfen zu müssen, wodurch dieser aufs höchste gereizt wird; und als ihm der hitzige

Jüngling den Weg vertritt, befiehlt der Kommandant dem Wachtposten, ihn festzunehmen. Da zieht der Rasende eine Pistole und droht, auf jeden zu schießen, der sich an ihm vergreife. Doch Gneisenau packt ihn am Arme, so daß der Schuß losgeht, und entreißt ihm die Pistole. Heinrich wird als Verbrecher in Arrest geführt, und die Menge ist ernüchtert. Gneisenaus fester Wille und bewundernswerte Ruhe haben so einen zweifellosen Sieg über die innere Gefahr davon getragen. Da drängt sich Nettelbeck durch das Volk und meldet, daß er das englische Munitionsschiff, das wegen des Sturmes den Hafen nicht gewinnen konnte, glücklich hereingelotst habe. Um so fester ist Gneisenau entschlossen, dem Feinde zu zeigen, daß Danzigs Unglück ihn und die Stadt nicht entmutigt habe. Zugleich hört man die aus der Marienkirche erschallenden Orgeltöne und fernen Kanonendonner.

Im vierten Aufzug ist die Handlung äußerlich nicht so erregt wie am Schluß des dritten, der uns in großer Spannung zurückläßt. Nachdem die Stadt 48 Stunden lang unaufhörlich beschossen ist, kommt in der Morgenfrühe ein Parlamentär von dem französischen General, der mit schmeichelhaften Worten der Anerkennung den Kommandanten auffordern läßt, die Stadt unter ehrenvollen Bedingungen zu übergeben. Wie der Gewalt so widersteht Gneisenau auch der Versuchung. Aber wie jeder gewissenhafte Mensch vor schwerer Entscheidung so geht er erst mit sich selbst zu Rate, um das Richtige zu treffen. Dies wird uns durch ein längeres Selbstgespräch veranschaulicht. Für seine Person ist er ja fest entschlossen, sich nicht zu beugen; und auch darüber ist er sich klar, daß dieser Entschluß nicht dem Lebensüberdruß oder der Verzweiflung, sondern dem Pflichtbewußtsein entspringt. Und dennoch ist er uneins mit sich selbst und fragt sich zweifelnd, ob er das Verhalten der Bürger und Soldaten mit demselben Maßstab messen dürfe wie das eigene. Durch Überredung würde er sie ja mit sich fortreißen können, aber damit ist ihm nicht gedient. Sie sollen selbst entscheiden.

Die zweite Gruppe von Szenen (5—8) beschäftigt sich mit dem Schicksal Heinrichs. Dieser ist noch am vergangenen Abend vom Kriegsgericht zum Tode verurteilt, weil er sich dem Komman-

danten mit der Waffe widerseht und beim Verhör reueloses Wesen und starren Troß zur Schau getragen hat. Jetzt machen aber die Vorstellungen des alten Nettelbeck, der herzerreißende Schmerz der Witwe Blank und die Bitten Rosens großen Eindruck auf Gneisenau, den wohl auch die ungebeugte Haltung des Gefangenen sympathisch berührt. Es ist ergreifend, wie der sonst so strenge Mann jetzt das Todesurteil kurzer Hand vernichtet und sodann der ihm wert gewordenen Rose sein letztes Vermächtnis an seine Lieben übergibt.

Der dritte Teil des Aufzugs knüpft wieder an den ersten an. Ein aus dem Offizierkorps und den Vertretern der Bürgerschaft gemischter Kriegsrat ist um Gneisenau versammelt. Als dieser den höflichen Brief Loisons vorgelesen hat, erklärt Hauptmann Steinmetz sofort im Namen der Offiziere und der Truppen, daß sie sich gelobt haben, auszuharren bis zum letzten Mann. Gneisenau hat nichts anderes erwartet. Nun rät er den Bürgern, da auf Rettung nicht mehr zu hoffen sei, sich sogleich mit Weib und Kind und ihrer besten Habe nach England einzuschiffen. Da aber erhebt sich der Patriotismus der Kolberger, der kaum noch einer Steigerung fähig schien, in der Rede Zipsels zu einer geradezu idealen Höhe. Der vorher vertannte Rektor erinnert an das Beispiel der 300 Spartaner, die dem andringenden Heere der Perser nicht wichen, sondern Mann für Mann den Heldentod starben. „Und Sieg auf Sieg entsproß aus diesem Opfer, bis Persiens Übermacht zu Boden lag.“ Im alten Griechenland, so führt er aus, machte man keinen Unterschied zwischen Soldaten und Bürgern, da gab es nur ein Volk, aus dem jedermann sein Letztes einsetzt, wenn das Vaterland bedroht war. Die Nuhanwendung überläßt der Rektor jedem Einzelnen. Er hat allen aus der Seele gesprochen, und Gneisenau, der seine Bewegung kaum bemeistern kann, umarmt den Edlen und nimmt das angebotene Opfer freudig an. Nach allem wird es ihm nun leicht, dem Feinde die Antwort zu schreiben. Mit Recht hat man diese Szene die entscheidende und die schönste des ganzen Stücks genannt.¹⁾

¹⁾ Georg Brandes, *Moderne Geister* I, S. 18.

Inzwischen hat Heinrich im Hintergrund auf einer Bank gesessen, wie es vom Major angeordnet war, weil er sich vorbehalten wollte, nachher eine geeignete Strafe über ihn zu verhängen. Jetzt befiehlt er, daß er mit den Frauen und Kindern auf ein Schiff gebracht werde; seine Strafe soll sein, als einziger Mann den Fall der Festung zu überleben. Da stürzt Heinrich vor und überrascht uns durch völlige Wandlung seiner Gesinnung. Voll Reue bittet er nun, daß das Todesurteil vollstreckt werde, oder daß er sein Unrecht im Dienste der Stadt wieder gut machen dürfe. Gneisenau aber bleibt hart. So hat es wenigstens den Anschein. Doch als der Jüngling abgeführt wird, läßt ihn der Wachtmeister nicht ohne die geheime Weisung des Majors unterwegs entweichen. Als Nettelbeck dies hört, gibt er in seiner Herzensfreude seiner Verehrung Gneisenaus rührenden Ausdruck.

Der fünfte Aufzug steht im Zeichen des Abschieds. Während die Frauen und Kinder mit ihren Bündeln in Scharen dem Hafen zueilten, kann sich Frau Blant gar nicht von ihrem Hause trennen, obgleich es arg zererschossen ist. Würges und Zipfel nehmen Abschied voneinander, nachdem sie beide Freundschaft geschlossen haben. Heinrich nimmt Abschied von seiner Schwester und holt sich des Vaters Bürgerwehrwaffen, um sie nun gegen die Franzosen zu gebrauchen und sein Los zu vollenden. Aber nicht nur für ihn, sondern für alle gilt es jetzt, Abschied vom Leben zu nehmen. Denn der Feind hat den Damm im Süden der Stadt durchstoßen und das Schleusenwert zerstört. Was das zu bedeuten hat, wissen wir aus dem letzten Kriege, wo Hauptmann Steinmetz sagte, daß Kolberg sich noch fünf bis sechs Tage halten könne, „geseht, daß es dem Feinde nicht gelingt, die Werte der Überschwemmung früher zu zerstören“. Nettelbeck gerät bei dieser Nachricht, die den Untergang der Stadt besiegelt, in höchste Aufregung, faßt sich aber bald wieder, fordert die Bürger auf, ihr Leben in die Lücke zu stellen, die der Damm gerissen, und rückt mit der Bürgerwehr zum Schleusenbau ab. Gneisenau ist auf das Äußerste gefaßt und zieht die Besatzung der Außenwerke in die Stadt zurück. Da kommt eine große Überraschung. Der Feind stellt plötzlich sein Feuer ein; ein Reiter, der ein weißes

Tuch schwenkt, nähert sich der Stadt; Rose erkennt in ihm ihren Bruder. Er ist es. Mit dem Rufe „Rettung, Freiheit, Waffenruhe!“ eilt er blutend herein und stürzt ohnmächtig zusammen. Nettelbeck vervollständigt die Worte des Sterbenden. Heinrich hat sich einer von Brünnow geführten Abteilung des Schillschen Korps angeschlossen, mit dieser eine Schar Franzosen angegriffen und aus ihrer Mitte einen preußischen Offizier herausgehauen. Dies war der Bote, der den Kolbergern die Nachricht bringen sollte von dem Waffenstillstand, den der König von Preußen und der Zar mit Napoleon geschlossen hatten. Im französischen Lager war diese Nachricht schon seit drei Tagen bekannt, General Loison hatte sie aber unterschlagen, um Kolberg noch vorher zu erstürmen. Da nun aber durch die Befreiung des preußischen Offiziers sein Plan vereitelt war, hatte er zähneknirschend die weißen Fahnen ausgesteckt. Kolberg ist also nun frei. Während die von schwerem Drucke Erlösten tief ergriffen die Häupter entblößen, reicht Gneisenau seinem Freunde Nettelbeck die Hand und spricht aus innerstem Herzen quellende Worte, um dem Gefühle des Dankes gegen Gott und der Hoffnung auf die Befreiung des ganzen deutschen Vaterlandes Ausdruck zu geben.

2. Einzelerläuterung.

Wenngleich es für die Würdigung eines Gedichtes vor allem auf den Gesamteindruck ankommt, so darf sich doch der Erklärer nicht der Pflicht entziehen, auch auf manches Einzelne einzugehen, das dem Leser nicht ohne weiteres verständlich ist, wenn nur bei der Betrachtung der Einzelheiten ihre Bedeutung für das Ganze nicht aus dem Auge gelassen wird. Um es dem Leser zu ermöglichen, sich ein klares Bild von dem Schauplatz der Belagerung zu machen, gebe ich zunächst einen kurzen Überblick über die im Drama vorkommenden Örtlichkeiten.¹⁾ Henze ist übrigens meines Wissens nicht selbst in Kolberg gewesen. Kolberg liegt unweit des Ostseefrandes an dem Küstenflüßchen Persante, das

¹⁾ Ein Plan der Belagerung Kolbergs findet sich z. B. in den Werken von Perz und Delbrück, die im 7. Abschnitt S. 39 genannt sind.

sich vor seiner Mündung zu einem Hafen für geringere Fahrzeuge erweitert. Die am Hafen gelegenen Häuser und Speicher hießen die „Münde“ und das Amtsgebäude der Hafenbehörden die „Münder Vogtei“. Inmitten der Stadt liegt der Marktplatz, an dem der altehrwürdige gotische Mariendom und die Kommandantur stehen. In der Nähe ist auch das Rathaus. Von den Haupttoren der Stadt kommen im Drama drei vor, das Mühlen- und das Schleusentor im Süden und das östlich gelegene Lauenburger Tor. Dies führt zur Lauenburger Vorstadt, der wichtigsten der fünf Vorstädte. Von den acht aus der Umwallung der Festung vorspringenden Bastionen erwähnt der Dichter mehrmals die am höchsten liegende Bastion Preußen, die die nordöstliche Ecke der Befestigung bildet und die beste Rundschau gewährt. Besonders geschützt wird aber Kolberg — ich meine immer das Kolberg des Jahres 1807 — dadurch, daß es auf den drei Landseiten von morastigen Wiesen umgeben ist, die durch Aufstauen des Flusses unter Wasser gesetzt werden können. Von den Befestigungen außerhalb der Stadt kommt besonders der Wolfsberg vor, eine niedrige Anhöhe im Nordosten Kolbergs, die den Zugang zum Hafen sichert und von Gneisenau zum Stützpunkt der Verteidigung gemacht wird. Zwischen dem Wolfsberg und der Stadt liegt die erst nach dem Verlust des ersteren zur Geltung kommende Ziegelschanze. Der Körliner Damm führt im Südosten der Stadt von der Lauenburger Vorstadt durch das Überschwemmungsgebiet zum hohen Feld (I 1 und V 9) und weiter nach dem Städtchen Körlin. Östlich vom hohen Feld, etwa $\frac{1}{2}$ Meile von Kolberg entfernt, liegt das Dörfchen Bullenwinkel und dahinter der von Henze Stadtwald genannte Kolberger Busch, auf den sich die Stellung des Feindes stützt. Das Dorf Sellnow ist in südlicher Richtung $\frac{1}{2}$ Meile von Kolberg entfernt. Das Haus der Witwe Blank haben wir uns ganz im Süden der Stadt zu denken; es erhebt sich über die Wälle und gewährt einen freien Blick nach dem Schleusentor und über das hohe Feld bis zum Stadtwald.

Ebenso stelle ich hier die vom Dichter berücksichtigten Tatsachen der Zeitgeschichte zusammen. Napoleon wurde 1804 zum Kaiser der Franzosen erklärt; er wollte übrigens selbst gern als Nach-

folger Karls des Großen angesehen werden (I 1). Er siegte bei Austerlitz am 2. Dez. 1805 (I 3), bei Jena und Auerstädt am 14. Okt. 1806 (I 10); in der blutigen Schlacht bei Preußisch-Enlau am 7. und 8. Febr. 1807 konnte er indes keinen entscheidenden Sieg über die verbündeten Russen und Preußen erringen (II 1). Erfurt war die erste preussische Festung, die sich schimpflich ergab, und zwar am 16. Okt. 1806 (II 3); Stettin folgte am 29. Okt. (I 10), Küstrin am 1. Nov. (II 2), Hameln am 8. Nov. (II 3), Magdeburg am 11. Nov. (I 2). Danzig und Neiße fielen erst nach tapferer Gegenwehr am 26. Mai und am 16. Juni 1807 (III 7 und I 4). Der Generalleutnant v. Blücher schlug sich nach der Schlacht bei Jena mit seinem Korps bis Lübeck durch und streckte erst nach verzweifelter Widerstande die Waffen. Bald darauf erhielt er den Oberbefehl in Vorpommern. Der Oberstleutnant v. Scharnhorst war sein Generalstabschef (I 6), und Oberst v. Hork zeichnete sich bei Blüchers kühnem Zuge nach Norden als Führer der Nachhut aus (II 3).

Im folgenden beschränke ich mich auf das Notwendigste: 1. Aufzug. Silhouette = Schattenriß. — 2. Auftritt. Durch das Wort Hauptmann soll Schill nur als Führer des von ihm gebildeten Freikorps bezeichnet werden. Wegen der Verdienste, die er sich um Kolberg erwarb, wurde er vom Sekonde-Leutnant sogleich zum Rittmeister ernannt. Hauptmann im militärischen Sinne war er nie. — Aberwitz = Überflughheit. Vgl. Aberglaube.

3. Auftritt. Notre-dame ist die große der Maria geweihte Kathedrale zu Paris, Montmartre eine Anhöhe und ein Stadtteil im Norden von Paris. — Tedeum = Dankgottesdienst von Te deum laudamus, Herr Gott, dich loben wir.

4. Danziger, ein Schnaps oder Likör; vgl. Lessings Minna I 1. — In der zugrunde liegenden Wendung „eine Batterie läßt ihre größten Stücke spielen“ sind unter den Stücken die Geschütze zu verstehen. — Rose ist ihm nachgeschlachtet = nachgeartet von mhd. slahte = Art; vgl. einem nachschlagen, ungeschlachtet. — Nobelgarden = Soldaten von der Nobelgarde. — Bei den Worten: „Herr Hauptmann, Sie sind dazu der nächste nach dem Rang“ dachte Henze wohl an den Vizekommandanten Hauptmann v. Waldenfels. —

Nettelbed gehörte zu den zehn Bürgerrepräsentanten, die die Bürgerschaft bei dem Magistrat vertraten. — „So lang ein Lappen Tuch zusammenhält,“ nämlich Segeltuch.

9. „Auf Latten liegen“, im Arrest.

10. Der Feldmarschall Graf v. Schwerin hatte 1741 den Sieg bei Mollwitz entschieden und am 6. Mai 1757 bei Prag gesiegt und zugleich den Heldentod gefunden. — Curanzen = züchtigen, eigentlich vollstümliche Form für carenzen = durch Carenz, d. h. durch Bußübung zum Gehorsam bringen.

2. Aufzug, 1. Auftritt. Die Passarge ist ein Küstenfluß, der sich in das Frische Haff ergießt. — Der französische Marschall Lesèbre leitete die Belagerung Danzigs.

3. Eine Ode des römischen Dichters Horaz (II 3) beginnt: *Aequam memento rebus in arduis servare mentem*: Denke daran, in schwieriger Lage den Gleichmut zu wahren. *Memento mori* = gedenke des Todes. — *Insomnie* = Schlaflosigkeit. — Der Sechser war eine Scheidemünze im Werte von 6 s. Der Silbergroschen galt 10 s; rot ist er, wenn dem Silber zu viel Kupfer zugesetzt ist. — Approschen oder Parallelen sind die Annäherungs- oder Laufgräben des Feindes. — Folgende Ausdrücke beziehen sich auf das Kartenspiel: Ich steche mit Schellendaus, ich spiele Herzkönig, Herzdame, bedient, da kann ich drüber, wer ist am Geben? Schellendaus setzt übrigens deutsche, Herzdame französische Karten voraus. — Sackeln = Zaudern. — Torgauer Aktion = Schlacht bei Torgau; General v. Ziethen siegte hier am 3. Nov. 1760 über die Österreicher. — Haranguieren = feierlich anreden. — Zeter = Hilfe- oder Klageruf. — *Furor juvenum* = das Feuer der Jugend. — *Beatus ille, qui procul negotiis* = „Glücklich der, der fern von Staatsgeschäften“ beginnt ein Gedicht des Horaz (Epod. 2). — „Ihr sollt sie an ihren Früchten erkennen“ sagt Christus in der Bergpredigt. — Mit der Dissertation de Julio Caesare ist eine Schrift über Gaius Julius Caesar gemeint, der zwar selbst noch nicht Kaiser war, dessen Name aber dem deutschen Worte Kaiser zugrunde liegt. — Schwögen ist niederdeutsch = stöhnen, klagen, dann wettschweifig reden. — *Acumen ingenii* = Geistesstärke.

4. foutre ist ein starkes Schimpfwort, auch = zum Hentzer; coup de foutre ist der Fußtritt. — Zu Kreuz kriechen; eigentlich von dem Büsser, der sich vor dem Kreuzifix demütigt. — Holland und Brabant versprechen = große Versprechungen machen; Holland und Brabant waren die reichsten niederländischen Provinzen.

5. Der Major v. Heiden war im siebenjährigen Kriege Kommandant von Kolberg. 1758, 1760 und 1761 bestand die Stadt drei Belagerungen durch die Russen und Schweden, die sie mit großen Flotten und überlegenen Landheeren angriffen. Zweimal wehrte sich Kolberg mit Erfolg, 1761 mußte es sich wegen gänzlichen Mangels an Lebensmitteln schließlich ergeben.

3. Aufzug. 1. Auftritt. Mutternacht = ganz nacht wie ein Kind im Mutterleibe; vgl. mutterallein.

2. heilfroh = ganz froh. — „Freut euch des Lebens“ beginnt ein 1793 von Usteri verfaßtes Lied, das bald sehr beliebt wurde.

3. Nonsens = Unsinn. — Ignoranz = Unwissenheit. — Coram discipulis = in Gegenwart der Schüler. — Koramieren = zur Rede stellen.

6. Unter den Riffen, um die die Brandung tobt, sind die Sandbänke zu verstehen, die vor dem Hafen lagen, und große Schiffe zwangen, etwa 300 m von der Küste entfernt zu bleiben. — Kutter = Fischer- oder Küstenfahrzeug.

7. Moloch, ein ammonitischer Gott, dem Menschen geopfert wurden.

4. Aufzug. 2. Auftr. Gneisenau war seit 1796 mit Karoline von Kottwitz vermählt. Diese lebte mit ihren sechs Kindern auf dem 1803 erworbenen Gute Mittelsaufungen bei Jauer in Schlesien. — Neithart war nicht der Vorname Gneisenaus. Er hieß vielmehr Anton von Neithardt. Der zweite Teil des adligen Doppelnamens, den er wie sein Vater erst etwa seit 1781 führte, rührt von einem Schloß Gneisenau an der Donau her, das einem Zweig derer von Neithardt gehörte. — 9. „Unter Kolberg“ ist nach dem französischen sous Colberg = unter den Wällen Kolbergs. — Hauptmann v. Steinmeyer war nach Waldenfels Unterkommandant. — Das 3. neumärkische Reservebataillon war im Mai zur Verstärkung der Besatzung angekommen. —

Die Bürgerwehr war in fünf Kompagnien eingeteilt. — *Brevis esse studeo* (nicht *studio*) = ich bemühe mich, kurz zu sein. — Der Kampf bei Thermopylä am Fuße des Kallidromos fand im Jahre 480 vor Chr. statt. — „Da gab's bekanntlich weder Bürger und Soldaten“; für und setze noch ein. — *Pro patria* = fürs Vaterland. — *Moral* = Nußanwendung. — *Dixi et animam salvavi* = ich habe durch offenes Ausprechen meiner Meinung meine Seele gerettet. — Jeder Kolberger gelobte in seinem Bürgereide, „daß er die Festung verteidigen helfen wolle mit Gut und Blut“.

5. Aufzug. 2. Auftr. *Vernaculo sermone* = in volkstümlicher Rede. — *Mi fili* = mein Sohn. — Tröster = Erbauungsbuch, dann langweiliges Buch.

Wenn im 5. Auftritt Rose zu Heinrich und im 7. Nettelbeck zu Rose „gute Nacht“ sagt, so meinen sie „leb wohl auf ewig“; denn es ist Nachmittag, und im 8. Auftritt scheint die Sonne klar.

9. Der Spruch steht Jesus Sirach 33, 1.

3. Die Charaktere.

Die Erklärung darf sich natürlich nicht damit begnügen, die einzelnen Auftritte und Aufzüge in das rechte Licht zu rücken und das Verständnis des Einzelnen zu erleichtern. Der Seele des Dramas kommen wir erst näher, wenn wir auf den Gedanken- und Gefühlsgehalt und auf die Charakterzeichnung eingehen.

Eine so ursprüngliche und volkstümliche Gestalt wie der alte Nettelbeck mußte ja einen deutschen Dichter geradezu zur Darstellung reizen. Wie in Holteis Gedicht „Der Preuße in Lissabon“ tritt er uns auch bei Henze als Bürgersmann von echtem Schrot und Korn und als begeisterter Preuße entgegen. Selbstloser Gemeinsinn und wahre Vaterlandsliebe sind die Triebfedern seines Handelns. „Mein Schöpfer weiß, ich suche nur die Ehre meiner Stadt und meines Vaterlands.“ Und staunenswert ist es, wie vielseitig und wie unermüdlich seine Tätigkeit im Dienste der guten Sache ist. Er trägt kein Bedenken, an den König zu schreiben, er setzt die künstliche Überschwemmung ins Werk, er nimmt am

Erläuterungen 15: Zu Henzes Kolberg von Gloßl.

2

Feuerlöschen teil, er wird Gneisenaus unentbehrlicher Gehilfe, er lotst das englische Schiff herein, er bringt den Parlamentär zu Gneisenau, er führt eine Abteilung der Bürgerwehr gegen den Feind, er ist die Seele der Bürgerschaft, immer bereit zu helfen, zu trösten und anzufeuern, und immer zur Stelle, wo es praktischen Rates und schneller Tatkraft bedarf. Bei allem, was er vornimmt, ist er mit Leib und Seele beteiligt. Seine Frische und Leistungsfähigkeit scheinen schier unerschöpflich. Als den Alten einmal bei einer schlimmen Nachricht die Sinne verlassen, ermannt er sich sofort wieder. Er hält es für unter seiner Würde, anders als stehend zu sterben. Sein Gottvertrauen und seine Unererschrockenheit behalten stets die Oberhand. Was er für richtig erkannt hat, das tut er ohne Rücksicht und ohne lange Überlegung; was er denkt und empfindet, das sagt er offen und frei heraus ohne Ansehen der Person. Sein lebhaftes Blut geht zuweilen mit ihm durch. Er gerät leicht in Harnisch. So läßt er sich hinreißen, gegen Loucadou gröber zu werden, als ihm selbst lieb ist. Er steht immer auf eigenen Füßen und nimmt trotz aller Bescheidenheit gern eine führende Stelle ein, aber der Tüchtigkeit Gneisenaus ordnet er sich willig unter. Mit Verehrung sieht er zu ihm auf, ja er liebt ihn wie einen Sohn. Es muß uns ergreifen, wenn er erklärt, mit Unrecht habe er einst mit dem Himmel gehadert, als ihm der Sohn früh genommen sei. Denn „dem Jungen wäre sein Pflichtteil Vaterliebe kaum geblieben, seit dieser prächtige Mann das Herz mir stahl“. Und köstlich ist es, wie er hingerissen durch die Seelengröße Gneisenaus diesen verlegen bittet, ihn zu umarmen, und dann stolz und beseligt ausruft: „Nun, Herr mein Gott, kann ich in Frieden fahren, da ich dies Heldenherz an meins gedrückt“. Wie derb der „alte Seebär“ auch manchmal ist, er hat doch ein weiches Herz, dessen natürliches Gefühl sich immer wieder verrät. Den erschöpften jungen Offizieren soll der Schlaf nicht ohne Not geraubt werden. Mit besonderer Liebe hängt er an seinem Patentkind Rose und ihrem Bruder. Wie sehr er auch vorher über Heinrichs Weltbürgertum gespottet hat, und obgleich er seine Tat nicht billigt, so tritt er doch vor dem Kommandanten mit Wärme für den „armen Jungen“ ein und erhebt die Stimme

der Menschlichkeit gegen das strenge Kriegerrecht. Kurz, das Herz geht uns jedesmal auf, wenn der jugendliche Greis auftritt, der so durch und durch Natur ist.

Wie das 1902 in Kolberg errichtete Nettelbeck-Gneisenau-Denkmal von Georg Meyer die beiden Helden Hand in Hand darstellt, so ist es auch ein erhebender Anblick zu sehen, wie in Hensses Drama der urwüchsige schlichte Bürger und der vornehme, feingebildete Major zusammenwirken, der eine des andern wert. Gneisenau ist ein vorzüglicher Offizier von großer Einsicht und Umsicht, tapferem Mut und festem Willen. Pflichtbewußtsein, Verantwortlichkeitsgefühl und Ehre beherrschen ihn; ruhige Würde, Selbstbeherrschung und Kaltblütigkeit machen ihn zum Befehlshaber in hohem Maße geeignet. Er stellt die höchsten Anforderungen an seine Leute, aber auch an sich selbst. Hat er mit seinem Scharfblick die Verhältnisse klar durchschaut und sich sein Urteil gebildet, so folgt dem Gedanken die Ausführung auf dem Fuße. Von rastlosem Eifer beseelt, das Vertrauen seines Königs zu rechtfertigen, gönnt er sich zuletzt kaum noch den Schlaf. Als Kommandant wird er durch die Engherzigkeit und den kleinlichen Eigensinn seines Vorgängers gehoben. Während dieser der Überlieferung der alten preussischen Schule gemäß die Besatzung ängstlich auf die Festung selbst beschränkt hat, setzt Gneisenau von vornherein einen genialen Außentrieg ins Werk, um dem Feinde die Annäherung an die Wälle zu erschweren, und dadurch zieht er die Belagerungsarbeit und das eigentliche Bombardement so lange hin, daß ihm selbst der französische General seine Bewunderung bezeugt. An Weite des Blicks ist der Major allen überlegen; ihm kommt es nicht nur auf die Rettung Kolbergs an, sondern auf die Befreiung des geliebten Vaterlands von dem frechen Eroberer. Und mit einer für einen Soldaten seiner Zeit bemerkenswerten Vorurteilslosigkeit meint er, daß das Heil einst vom Volke kommen werde, das ohne Unterschied des Kleides und Standes alles einsehe. „Ein treuerbrüder Volk, ein Volk in Waffen“ ist sein Ideal, und begeistert sieht er den Triumph der deutschen Volkskraft über den fremden Unterdrücker voraus. Zu solcher Anschauung ist er besonders durch den Mannesinn der Kolberger

gelangt. Während Loucadou in militärischem Dünkel und „tamasschentnöpfiger“ Beschränktheit die Mithilfe der Bürger verachtet hat, wird ihnen durch den neuen Kommandanten ihr volles Recht. Wie dieser gegen seine Untergebenen, z. B. den Wachtmeister Weber leutselig ist, so begegnet er auch den Bürgern als Freund; und wer seine Pflicht tut, dem ist er wie ein Vater. Es klingt zwar fast unmilitärisch, aber da seinem feinen sittlichen Gefühl die freie Tat am höchsten steht, ist es nicht verwunderlich, wenn er sagt, daß es in der Geschichte Stunden gebe, „wo an das Gewissen jedes Einzelnen die letzte Frage tritt und jedes Machtwort der Disziplin verstummt“. Es zieren ihn aber nicht nur kriegerische, sondern auch rein menschliche Tugenden. So zeugt es von tiefer Empfindung, daß er den Rektor nach seiner großen Rede ans Herz drückt, und daß ihm bei der Bestattung der gefallenen Offiziere das Auge naß wird. Frommen Sinnes sorgt er dafür, daß der Gottesdienst nicht durch das feindliche Bombardement gestört wird. Mit treuer Liebe gedenkt er seiner Familie, und an seine Gattin schreibt er, er scheide freudig, da er ihre starke Seele kenne. Schöner wäre es freilich, wenn die Liebe zu Weib und Kind ihn mit festen Banden an das Dasein fesselten. Durch starke Betonung des natürlichen Willens zum Leben könnte er in unseren Augen nur gewinnen. Und wenn erst nach hartem Seelenkampfe zwischen Liebe und Ehre die letztere schließlich siegte, würde seine Heldenhaftigkeit nur um so heller strahlen. Was uns besonders für Gneisenau einnimmt, ist, daß er Heinrich gegenüber nicht starr an der Strenge der Kriegsgesetze festhält, sondern Milde und Gnade walten läßt. Fraglich ist zwar, ob die Würde des Rechts besser gewahrt werde, wenn er den Gefangenen entlassen läßt, als wenn er ihn ohne weiteres freigäbe. Aber das ist sicher, daß er sich in der ganzen Art, wie er Heinrich zur Umkehr bringt, als vorzüglichen Menschenkenner und Seelenleiter erweist. Nach allem müssen wir Würges beistimmen, der Gneisenau einen Mann recht nach dem Herzen Gottes nennt.

Heinrich Blauk war in seiner Jugend ein wilder Knabe voll kühnen Tatendrangs und hätte der väterlichen Zucht länger bedurft, als sie ihm zu teil wurde. So erklärt sich sein Eigenwille,

seine Empfindlichkeit, sein Troß und die stürmische Leidenschaft, die er nicht bemeistern kann. Er liebt Mutter und Schwester, muß sie aber immer wieder betrüben. Seine unglückliche Charakteranlage läßt ihn nicht zum Einklang mit sich selber kommen. Sein Kopf steht in Zwiespalt mit seinem Herzen, besonders seitdem er die französischen Zeitideen eingesogen und in Paris große Eindrücke empfangen hat. Wir haben es mit einem im Grunde edlen, aber unklaren Idealisten zu tun, der von seiner Theorie und einer ungezügelten Phantasie irregeleitet seine eigenen Wege geht. Er schwärmt für Weltbürgertum und Verbrüderung der Menschheit und ist von Napoleon bezaubert. Dabei ist er aber durchaus kein Verräter oder Vaterlandsfeind, sondern er hat die aufrichtige Überzeugung, daß es das größte Glück der Völker sei, unter jenes „Halbgotts“ Zepter vereint zu werden. Die Bande der Natur fesseln auch ihn. Obgleich er auf das Pfahlbürgertum herabsieht, hat er doch inniges Mitgefühl mit seiner Vaterstadt. Er will ihr Bestes, aber Widerstand gegen die siegreichen Franzosen sieht er als Torheit und als Unrecht an. Es ist aber nicht etwa Feigheit, was ihn zu dieser Ansicht bringt. Nein, er ist kein „pulverschauer Rechenknecht“, sondern beweist mehrmals persönlichen Mut. Selbständigkeit und Selbstbewußtsein kennzeichnen das Denken und Handeln des jungen Mannes, der es liebt, seine Meinung mit großen Worten zu verfechten, und sich berufen fühlt, den Gedankenlosen vorzudenken und sie zur Würde freier Männer zu führen. Voreingenommenheit und Verblendung bringen ihn aber dazu, gegen Rose und den Kommandanten ungerecht und geradezu hämisch zu werden. Und während er glaubt, den Bürgern Notwehr gegen unrechtmäßige Gewalt zu predigen, predigt er in Wirklichkeit Rebellion. Seiner verhängnisvollen Tat folgen Verurteilung, Begnadigung, Reue und freiwillige Sühne. Er eilt in den Kampf und stirbt mit dem erhebenden Gefühl, seinen Mitbürgern der Kündler des Friedens geworden zu sein. So ist Heinrichs Charakter der dramatischste des Stückes, da er eine innere Entwicklung durchmacht.

Nach einem inneren Konflikt findet der Jüngling wie Schillers Rudenz sein Herz und würdigt die vorher verkannte Macht des

nationalen Gedankens. Aber wie durch die Umwandlung des Rudenz so werden wir auch durch die Läuterung Heinrichs ästhetisch nicht völlig befriedigt. Es ist ja sehr erfreulich, ihn geläutert zu sehen, aber die Natürlichkeit des Vorgangs der Läuterung will uns nicht recht einleuchten. Seine Reue am Ende des 4. Aktes und sein weiteres Tun scheint im Widerspruch zu seinem vorhergehenden Verhalten zu stehen, zumal er selbst Wert darauf gelegt hat, seiner Meinung treu zu sein auf jegliche Gefahr. Es ist ein psychologisches Problem, wie sich seine Sinnesänderung erklärt. Der Dichter selbst hat nur Andeutungen gegeben. Ich meine, er denkt sich den seelischen Vorgang etwa so: Heinrich ist völlig geknickt, weil es ihm weder gelungen ist, mit seiner Meinung durchzudringen, noch als Märtyrer für seine Überzeugung zu fallen. Die Beugnadigung empfindet sein Stolz als Beschimpfung. Aber er muß als ehrlicher Charakter die Größe Gneisenaus anerkennen, den er vorher für selbstsüchtig und für den ärgsten Feind der Stadt gehalten hat. Die Verhandlung des letzten Kriegsrates, dem er auf Befehl des Majors beiwohnt, zeigt ihm wie in einem Spiegel sein wahres Bild, zwingt ihn zur Selbsterkenntnis und heilt ihn von seinem Wahn. Das sittlich und ästhetisch Erhabene des hier geschauten Heldensinns reißt den Empfänglichen zur Bewunderung fort, und „ein großes Muster wirkt Nachahmung und gibt dem Urteil höhere Gesetze“. Er muß sich beschämt fühlen, sein empfindliches Ehrgefühl treibt ihn, sich vor der Schande zu bewahren, als Ausgestoßener weiter zu leben, und sein sittliches Gefühl gebietet ihm, seine Schuld zu sühnen. Immerhin bleibt es aber auffallend, daß die Wandlung sich so schnell vollzieht. In einer Novelle würde Henje sie sicher eingehender motiviert haben.

Die übrigen Charaktere sind nicht so verwickelt wie der Heinrichs. Eine durchaus anziehende Erscheinung ist seine Schwester Rose. Ihre natürliche Frische und Anmut, ihre allerdings etwas herbe Jungfräulichkeit, der Adel ihrer Seele, ihr lebhafter Geist müssen jeden entzücken. Bei aller Entschlossenheit und Tatkraft bleibt sie immer echt weiblich. Wir sehen ihr gern in das helle Auge und hören gern die verständigen Worte ihrer berebten Lippen. Der Mutter und besonders dem Bruder, mit dem sie

einige Züge gemein hat, ist sie von Herzen zugetan. Sie leidet schwer darunter, daß jener über das Heiligste anders denkt als sie, und beklagt es sehr, daß die gegenwärtige Prüfungszeit die nächsten Herzen auseinanderreißt. Wo sie kann, entschuldigt sie ihn, und obgleich er sich schändlich gegen sie benommen hat, legt sie Fürbitte für ihn ein; trotz aller Trauer darüber, daß sie ihn verliert, preist sie ihn glücklich, daß er den Tod im ehrenvollen Kampfe finden darf. Für den Fall der Not ist sie entschlossen, sich gegen Marodeure mit der Büchse ihres Vaters zu verteidigen. Ohne sich um das Gerede der Leute zu kümmern, spricht sie wie Klärchen in Goethes Egmont auf offener Straße zu den Bürgern, aber nicht wie jene, um aufzureizen, sondern um zu beschwichtigen. Ihres Volkes Schmach wird so tief von ihr empfunden, daß jetzt jede andere Regung zurücktritt; Leutnant Brünnow, der sie liebt, wird von ihr gemahnt, in dieser Zeit an nichts anderes zu denken als an des armen Vaterlandes Not. Sie beneidet die Jungfrau von Orleans, die ihrem Lande durch Taten helfen konnte. Und durch ihre Reise nach Memel macht sie sich in der That aufs Höchste verdient um ihre Vaterstadt.

Einen Kontrast zu Rose bildet die überhaupt in blässeren Farben gehaltene Witwe Blant, von deren Eigenart sich sozusagen nichts auf ihre Kinder vererbt hat. Eine liebevolle, sorgende Mutter, eine gute, ängstliche Frau, der das Wort leicht in der Kehle stecken bleibt, voll treuen Beharrungsvermögens, eng verwachsen mit ihrer Wohnung und ihrem alten Hausrat; ihr Trost in allen Lebensnöten die Bibel.

Frau Blant und ihre Tochter sind die beiden einzigen Frauengestalten des Stücks. Unter den Bürgern, die sich um Nettelbedscharen, sind Zipfel und Würges vom Dichter mit offener Vorliebe behandelt. Der Rektor der Lateinschule ist ein Gelehrter, der zu umständlicher Rhetorik neigt und von seiner Gelehrsamkeit fortwährend Gebrauch macht, aber nicht um damit zu glänzen, sondern gewohnheitsmäßig, weil er in ihr lebt. Der tomschen Wirkung zu Liebe hat der Dichter hier eine gewisse Übertreibung nicht gescheut, so wenn er ihn mit lateinischen Wendungen um sich werfen läßt, auch wenn ihn niemand versteht. Aber der Mann,

„der sich Zipselius schreibt“, betrachtet doch die Welt nicht nur vom Standpunkt des klassischen Altertums; er hat auch gesunden Menschenverstand, und er hat vor allen Dingen das Herz auf dem rechten Fleck. Mit Gefinnung zu prahlen, liebt der Rektor nicht, aber zur rechten Stunde läßt er es nicht an sich fehlen. Wundervoll und geradezu erhaben ist die Stelle, wo sich sein wahres Wesen enthüllt, wo sich herausstellt, daß der von manchen als „Schweinslederseele“ verachtete Schulmeister etwas vom Geiste des Leonidas in sich trägt, wo der Pedant zum Helden wird.

In bewußtem Gegensatz zur Gelehrsamkeit Zipsels stellt sich Würges, der Mann aus dem Volke, der nur das Wissen achtet, das man heute brauchen kann. Die in der dramatischen Literatur schon typisch gewordene Gestalt des alten polternden Soldaten hat der Dichter mit individuellem Leben erfüllt und mit volkstümlichem Humor gezeichnet. Der Invalide erinnert oft an die ruhmreiche fridericianische Zeit und führt gern Worte des großen Königs im Munde. Er redet in Kraftausdrücken, ist aber auch ein witziger Spaßvogel. Und noch mancherlei ist an ihm belustigend, so sein hastiger Eifer, der an Nettelbeds Tatkraft nicht heranreicht, und sein Anspruch, militärischer Sachverständiger zu sein, während sein Urteil öfter fehlgeht; er tritt zuweilen aus seiner Schranke heraus; Schale und Kern stimmen nicht ganz zusammen. Er ist aber im Grunde ein braver Kerl, und es ist ihm hoch anzurechnen, daß er in einer rührenden und zugleich komischen Szene dem vorher von ihm verspotteten Rektor sein Unrecht abbittet, als er seinen Manneswert erkannt hat.

Würges' Freund, der Stadtzimmermeister Geerg, und der Ratsherr Grüneberg sind zwei würdige Ehrenmänner, die sich gern über die alten Zeiten unterhalten. Beide gehen Hand in Hand. Sie sind einig in ihrem Unwillen über Loucadou, in ihrer Hochschätzung Gneisenaus, den sie von Heinrich nicht verunglimpfen lassen wollen, und in ihrer Hoffnung auf des gnädigen Gottes Hilfe. Beide werden bei der Nachricht von Danzigs Fall etwas kleinlaut, aber sie fassen sich bald wieder und wollen lieber den Wall beziehen und, wenn es sein muß, fallen als im Hafen für die Einschiffung sorgen. Dem aufmerksamen Auge entgeht

es jedoch nicht, daß auch bei diesen Nebenpersonen kleine charakterisierende Unterschiede nicht fehlen. Während der barschere Altmeister in die pessimistischen Worte ausbricht: „Was schlimm ist, ist gewöhnlich wahr,“ neigt sich der Ratsherr einer optimistischeren Lebensauffassung zu und ist nicht ohne heitere Laune. Geerhens tadelnder Seitenblick auf den König (II 3) wird von ihm nicht gebilligt. Dadurch, daß er sich gewählter ausdrückt und sogar eine leise Ahnung vom Lateinischen hat, soll er offenbar als gebildeter gekennzeichnet werden.

Nicht so sympathisch wie die alten Bürger ist uns der jüngere Schröder, ein Kaufmann und Reeder, der ein „schwerer Mann“ genannt wird. Trotz seines Reichtums klagt er wie keiner über die schweren Zeiten. Seine Waren und Wertsachen und sein liebes Ich machen ihm mehr Sorge als das Wohl der Gesamtheit. Im Grunde wünscht er die Übergabe der Stadt. Aber er ist keine selbständige, freie Natur mit dem Mut der eigenen Überzeugung, sondern nimmt allerlei Rücksichten. So gehört er anfangs seiner „Reputation“ zu Liebe zur Gefolgschaft Nettelbeds. Unter vier Augen stimmt er aber dem rebellierenden Heinrich zu und wünscht ihm Glück zu seinem Beginnen. Sowie er dann merkt, daß jener Ernst macht, denkt er nicht daran, ihn zu unterstützen, sondern drückt sich feige. Als er die Unglücksbotschaft über Danzig gebracht hat, ist seine Lösung: „Rette sich, wer kann“. Auch nach Zipfels großer Rede bekennet er nicht Farbe, sondern schweigt wohlweislich. „Ein sauberer Bürgervorstand!“ rufen wir mit Nettelbed.

Der Leutnant Brünnow verdient das Ansehen, in dem er bei den Bürgern steht. Militärische Tüchtigkeit, Offiziersehre, eine gewisse, nicht übertriebene Schneidigkeit und bürgerfreundliche Gesinnung vereinigen sich in ihm und machen ihn uns wert. Es ehrt ihn, daß er Rose liebt, aber auch, daß er sich bezwingt und auf ihren Wunsch während der Belagerung die Äußerung seiner Liebe vermeidet, ebenso daß er zuletzt Schulter an Schulter mit Heinrich kämpft, obgleich er früher in Zwist mit ihm geraten ist.

Die Charakteristik der übrigen Personen ist weniger scharf und ausführlich. Aber bloße Schemen sind auch sie nicht. So der

Hauptmann Steinmeh, dem die schönen Worte in den Mund gelegt sind: „Wir wissen, Rettung ist nicht mehr zu hoffen. Doch auf dem Ehrenschild der Armee sind leider böse Flecken auszutilgen, und uns zu Glück und Ehre schätzen wir's, wenn unser Blut hierzu gewürdigt wird.“ Ferner der diensteifrige Gefreite und der Wachmeister Weber, der als eingefleischter Soldat auf die Zivilpersonen herabsieht, aber Anhänglichkeit und Treue gegen seinen Major und dessen Familie beweist.

Paul Hense hat also in seinem Schauspiel lebhaftige Menschen dargestellt und durch ihre naturwahre Schilderung seine tiefe Menschenkenntnis und seine Gestaltungskraft an den Tag gelegt. Sie passen in den historischen Rahmen, vor allem aber sind es lebensvolle Persönlichkeiten, deren Reden und Tun, deren Wohl und Wehe in uns Anteil erregt. Sie sind frei von dem übertriebenen Heroismus, durch den die Charaktere in Körners *Trinn* zum Teil recht unnatürlich werden. Und wie uns der Dichter ganz verschiedene Berufsarten vorführt, so hat er auch dafür gesorgt, daß es den Charakteren nicht an Abstufungen und feinen Kontrasten fehle. Einige sind im engeren Sinne dramatisch, indem sie sich entwickeln wie Heinrich oder wenigstens entfalten wie Zippel und Rose. Namentlich Nettelbeck, Rose, Zippel, Gneisenau und Würges sind Prachtgestalten, in denen sich dem Schauspieler höchst dankbare Aufgaben bieten.

4. Die Seele des Dramas.

Die Seele von Henses *Kolberg* d. h. der leitende Gedanke und das alles erfüllende Gefühl ist die Vaterlandsliebe. Diese stellt sich in mannigfachen Abstufungen dar, sowohl in der Tapferkeit der Soldaten wie in der bewundernswerten Haltung der Bürger, nicht nur in treuem Ausharren, sondern auch in feurigem Entschluß. Bei den Kolbergern beruht sie auf innigem Heimats- und Freiheitsgefühl und auf echtem Bürgerfinn. Dazu kommt, besonders bei Nettelbeck, das brennende Verlangen, in einer Zeit, wo die Stützen des Thrones wanken, dem König eine Stadt zu erhalten. Bei Gneisenau gesellt sich zur Königstreue noch die Mannesehre und das militärische Pflichtgefühl. Dem Invaliden

schweben als Ideal die Kriegstaten Friedrichs des Großen vor dem Gelehrten der Heldenmut des Leonidas. Auch Heinrich huldigt schließlich der Idee der Vaterlandsiebe und opfert sich ihr. Selbst das weibliche Geschlecht wird davon ergriffen, mag es sich mit dem Spruche trösten, daß Gottes Kraft in den Schwachen mächtig sei, oder mag es sich zu mehr als bloß leidender Tapferkeit erheben. Vor der heiligen Lohe vaterländischer Begeisterung erblickt die Flamme jedes anderen Gefühls. Aus dem Kampfe gegen feindliche Übermacht, verranntes Weltbürgertum, Kleinliche Verzagtheit und engherzige Selbstsucht geht so die Vaterlandsiebe siegreich und vollen Ruhmes wert hervor. Der Dichter schildert die Tüchtigkeit des deutschen Volkes in der Zeit der Not. Deutsche Tugenden werden verherrlicht, besonders die Bürgertugenden. Und immer wieder wird es eingeprägt, daß auch dem Bürgersmann seine Ehre gegeben werden muß, daß nicht Rang und Stand, sondern die Gesinnung und das Herz den Wert des Mannes ausmachen. In schöner Einigkeit wetteifern hier Soldaten und Bürger im Streben nach ihrem hohen Ziele. In Kolberg ist also im Kleinen erreicht, was der Gneisenau des Dramas für das ganze Vaterland ersehnt, und was der Gneisenau der Geschichte durch seine Arbeit für die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht begründen half, ein treuverbrüder't Volk, ein Volk in Waffen.

Diesem Vorstellungskreis und dem Gedanken, daß für das Vaterland zu kämpfen und zu leiden eine Ehre ist, und daß treues Ausharren im Dienste des Vaterlandes seinen Lohn findet, diesem Grundgedanken entspricht auch das Gedankenwert des Dramas überhaupt. Philosophische Tiefe ist absichtlich vermieden, sie würde hier auch unnatürlich sein. Die vorkommenden allgemeinen Sätze — es sind ihrer nicht viele — kennzeichnen sich durch Sprichwörtlichkeit und auch sonst als Volksweisheit. Folgende seien angeführt: Der Treue wird der Sieg; Das heiß' ich Männer, die die Arme rühren; Wind und Wetter stehn in Gottes Hand; Alles muß ein junger Mensch versuchen; Zu Wasser und zu Lande gibt den Ausschlag das Herz; Allzu scharf macht schartig; Memento mori, es kommt an uns alle, sagte die Kat' zu der Maus in der Falle; Courag' ist immer schön, am schönsten aber, wo sie hin-

gehört; Wer da hat, gewinnt noch mehr; Wahrheit muß Wahrheit bleiben; Alter schützt nicht vor Torheit; Volkessstimme ist Gottesstimme. Einige Aussprüche Heinrichs und Gneisenaus tragen mehr persönliches Gepräge: Vordenten muß man den Gedankenlosen, vorsprechen und vorhandeln; Leicht in des Augenblicks erhabnem Drang wächst auch der Schwache über sich hinaus, doch nur die freie Tat bringt reine Frucht; Stunden gibts in der Geschichte, wo an das Gewissen jedes Einzelnen die letzte Frage tritt und jedes Machtwort der Disziplin verstummt.

Einem vaterländischen Drama wird heute leicht der Vorwurf der Tendenz gemacht. Aber daß der Dichter aus der Zeit und für die Zeit schreibt, braucht den Wert seines Werks nicht zu beeinträchtigen, ja es wird ihn oft bedeutend erhöhen. Untüftlerische, verwerfliche Tendenz sehe ich erst in der Absicht, die Hörer und Leser in der Entscheidung über brennende Zeit- und Lebensfragen nach der einen oder der andern Seite unmittelbar zu beeinflussen. Der Versuch eines Dichters, das ihn umgebende Leben durch poetische Werte praktisch umzugestalten, kann ja Mißbrauch der Poesie genannt werden, aber das Leben mit seinen verschiedenen Bestrebungen zu erfassen und darzustellen, ist Aufgabe der wahren Kunst. Und es ist durchaus nicht ersichtlich, weshalb die Dichtung jedem andern Gefühl Ausdruck geben dürfe, aber nicht dem Trieb zum Vaterlande, der doch in unendlich vielen Menschenherzen ebenso kräftig lebt wie andre Empfindungen. Die Dichter werden darauf um so weniger verzichten, da sie dafür einen geeigneten Resonanzboden bei allen Schichten der Bevölkerung finden, und da sie damit des Verständnisses und der Wirkung sicher sind. Man denke nur an Schillers Wilhelm Tell, an seine Jungfrau von Orleans! Möchte man sie missen? Oder will man dem Dichter nur gestatten, den Patriotismus fremder Völker darzustellen, aber nicht den des eigenen? Damit wäre z. B. dem Prinzen von Homburg Kleists und der Dichtung des Befreiungskrieges die ästhetische Berechtigung aberkannt. Nein, es bleibt dabei, starkes patriotisches Empfinden darf und soll auch in der Poesie zum Ausdruck kommen, ja es ist ein Vorzug, wenn ein Drama vaterländischen Geist atmet. Aber natürlich darf der Patriot nicht

den Dichter totschiagen! Kein Patriotismus reicht aus, um für den Mangel an Poesie zu entschädigen. Poetischer Gehalt und natürliche Gestaltungskraft sind das Haupterfordernis; ohne sie kein Kunstwerk. Treffend sagt Schiller: „Die Poesie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floß, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen“.

Hiernach bedarf es kaum noch des besonderen Hinweises, daß Henss Kolberg kein Tendenzdrama ist. Der Dichter läßt einfach den im Stoff liegenden Patriotismus frei wirken. Er tritt nicht aus dem Rahmen des Kunstwertes hinaus, um einem vorübergehenden Tagesinteresse zu dienen, oder um parteipolitische oder andre außerhalb der Dichtung liegende Nebenzwecke zu verfolgen. Nein, er steht auch hier auf einer höheren Warte als auf den Sinnen der Partei. Von höfischem Byzantinismus, der manchen modernen Dramen — m. E. zum Teil mit Unrecht — zum Vorwurf gemacht wird, kann hier gar keine Rede sein, zumal König Friedrich Wilhelm III. und die Königin Luise wie der alte Fritz in Lessings Minna nur als unsichtbare Personen in die Handlung hineinragen. Die Objektivität der Charakteristik und der Darstellung leidet nirgends durch den Grundgedanken. Keine Spur von frostiger Allegorie, wie sie in patriotischen Festspielen beliebt ist, keine unnatürliche Weissagung, wie sie Wildenbruch nicht immer vermieden hat. Kolberg ist nicht nur ein preußisches, sondern was mehr ist, auch ein echt deutsches Drama.

Zu dem Gefühlsgehalt des Stückes sind nicht nur die Gefühle zu rechnen, die der Dichter den dramatischen Personen beilegt, sondern auch die Empfindungen und Stimmungen, die er in uns hervorruft. Mit Teilnahme verfolgen wir, wie sich das Schicksal der Stadt gestaltet, die Hoffnung weicht allmählich der Furcht und Besorgnis, aber wir werden auch wieder gehoben. Ernste und heitere Eindrücke wechseln. Des Rührenden und Ergreifenden ist nicht wenig, auch an Erhabenem fehlt es nicht. Ansätze zum Tragischen finden sich. Wenn aber Heinrichs Tod weder niederdrückend noch erhebend genug ist, um den Eindruck voller Tragik zu machen, so muß man bedenken, daß man diese nicht

vom Schauspiel, sondern nur von der Tragödie verlangen kann. Zu reicherer Entfaltung kommt die Komik. Drollig wirkt es besonders, wenn Würges seine lose Zunge spielen läßt. Komisch sind aber z. B. auch folgende Vorgänge: Der reiche Schröder läßt sich von Grüneberg mit Tabak frei halten, statt sich selbst eine bessere Sorte zu bestellen; der neugierige, aufbringliche Kellermeister fährt den unschuldigen Kellner an: „Man muß die Fremden nicht mit Neugier molestieren“; der Wachtmeister Weber übt in der Wachtstube Nettelbeck gegenüber den Festungskrieg im Kleinen; unbekümmert um die Aufregung der sie umgebenden Personen sitzt Frau Blant in ihrem zerschossenen Zimmer und durchblättert die Bibel nach dem ihr vorschwebenden Spruche, bis sie ihn endlich im Jesus Sirach findet. Wie in diesem Falle kommt es noch öfter vor, daß Henze nicht bei der Komik stehen bleibt, sondern sich zu goldnem, aus dem Gemüte quellenden Humor erhebt, der Lächeln und Rührung zugleich erzeugt. So läßt sich der Rektor Zipfel in dieser Hinsicht geradezu als Raabesche Gestalt bezeichnen.

5. Das Dramatische.

Man darf nicht das Poetische und das Dramatische verwechseln. Es gibt Schauspiele, die reich an poetischer Schönheit sind, aber doch der energischen Handlung entbehren. Zweifellos ist das erstere das Wichtigere, aber ein wesentliches Merkmal des Dramas ist doch nun einmal die sich vor unseren Augen kräftig entwickelnde Handlung. Und gerade dies ist nicht die Stärke des Hense'schen Dramas. Das liegt schon am Stoff. Die Belagerung einer Stadt ist an sich kein dramatischer Gegenstand, sondern eignet sich vielmehr für die epische Behandlung. So kommt es denn, daß die Handlung des Stückes nicht lebhaft vorschreitet, durch viele Stimmungs- und Situationszenen unterbrochen wird und zuweilen ganz zu ruhen scheint. Wir sehen mehr Leiden, wenn auch heldenmähiges Leiden, als Handeln. Wir hören von manchen äußeren Geschehnissen und einzelnen Vorgängen der Belagerung. Vieles geht hinter der Bühne vor, so das Kriegsgericht über den jungen Blant und Heinrichs letzter Kampf. Epische Abschnitte, die

ja fast in jedem Drama vorkommen, sind hier ziemlich zahlreich. Ich erinnere nur an die besonders ausführlichen Berichte Roses über ihre Reise nach Memel (II 5) und Nettelbeds über den Parlamentär (I 4) sowie über die Befreiung des preußischen Kuriers (V 11). Nettelbed und Gneisenau schreiben Briefe vor unseren Augen, ein langes Schreiben Loisons wird verlesen, Zipfel gibt im 2. Akt eine Erörterung über den Beinamen des Großen und hält in einem spannenden Augenblick einen Vortrag über den Perserkrieg.

Für die Novelle genügt es ja, daß sich äußere Ereignisse in der Seele der Personen spiegeln, aber im Drama müssen sich diese ihr Schicksal durch eigene Taten selber schmieden. Am Schluß von III 6 heißt es: „Die Stadt kann einzig noch ein Wunder retten“, und dies Wunder tritt wirklich ein. Kolberg wird befreit, weil zufällig zwischen dem König von Preußen und Napoleon ein Waffenstillstand geschlossen ist. So wird die tragische Spitze des Ganzen mit Rücksicht auf die Geschichte umgebogen. Der Dichter hat zwar versucht, das Ohngefähr auszuschließen, indem er die Rettung der Stadt nicht nur durch die Ausdauer der Kolberger, sondern durch eine Heldentat Heinrichs motiviert. Aber auch so bleibt der Eindruck des Zufälligen; der Ausgang geht nicht mit Notwendigkeit aus dem Vorhergehenden hervor.

Was Schiller über Goethes Egmont meinte, das gilt auch von Hensses Kolberg, nämlich daß wir hier mehr „eine bloße Aneinanderstellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde“ als eine festgeschlossene, einheitliche Handlung haben. Die Einheit des Orts und der Zeit ist ja gewahrt. Der Ort wechselt nur mit dem Akte. So ergeben sich folgende Schauplätze: Ein Zimmer des Blantschen Hauses, das zuletzt allerdings einen andern Anblick bietet, im 1. und 5. Akt, der Ratsteller im 2. Akt, der Marktplatz vor der Kommandantur im 3. Akt, ein Zimmer über dem Lauenburger Tor im 4. Akt. Was die Zeit betrifft, so hat es der Dichter verstanden, den Eindruck zu erwecken, als ob sich die Handlung über einen weit kürzeren Zeitraum erstreckte, als über $3\frac{1}{2}$ Monate; denn so lange dauerte die Belagerung in der Geschichte. Der 1., 2. und 3. Akt spielen je an einem Tage, und zwar der 3. an einem Sonntag-Vormittag; der 4. und der 5.

fallen auf einen und denselben Tag, und zwar der 4. in die Morgenfrühe und der 5. auf den Nachmittag des 1. Juli 1807.¹⁾ Zwischen dem 1. und 2. Aufzug liegt eine Pause, in der Rose von Kolberg nach Memel und zurück fährt. Zwischen dem 2. und 3. segelt der Schiffer Arndt von Kolberg nach Riga und zurück. Der 4. und 5. Akt spielen aber an dem Tage unmittelbar nach dem des 3.

Welcher Art ist nun der dramatische Aufbau des Ganzen? Die einzelnen Stufen der Handlung heben sich ziemlich deutlich ab: 1. Nettelbeck will sich über den alten Kommandanten beim König beschweren. (Erregendes Moment.) 2. Rose entschließt sich, selbst nach Memel zu gehen. 3. Die Ankunft des neuen Kommandanten und seine Verbrüderung mit den Kolberger Bürgern. 4. Die Aufregung in der Stadt wegen Danzigs Fall. 5. Der Zusammenstoß Gneisenaus und Heinrichs. 6. Die Begnadigung Heinrichs. 7. Gneisenau nimmt die ehrenvollen Bedingungen des feindlichen Generals nicht an, und auch die Bürger beschließen, todesmutig auszuharren. 8. Heinrichs Wandlung. 9. Alle Aussicht auf Rettung scheint geschwunden, weil das Schloßswerk vom Feinde zerstört ist. (Moment der letzten Spannung.) 10. Die Rettung.

Die Höhe liegt meines Erachtens nicht in der Mitte. Sowohl die Bedrängnis der Stadt als auch die Aufopferungsfreudigkeit der Kolberger steigert sich vielmehr bis zum Schluß. Die Auflehnung Heinrichs gegen Gneisenau ist nicht Wendepunkt im Schicksal der Stadt, sondern nur für Heinrich selbst, und dieser steht nicht im Mittelpunkt unsrer Teilnahme. Den Gipfel des Ganzen erblicke ich daher erst im Schluß. Das ist jedoch an sich kein Fehler des Aufbaus. Wir dürfen eben nicht nach dem Schema urteilen, sondern müssen jedes Kunstwerk nach seiner Eigenart würdigen, und man hat sich namentlich zu hüten, wie es jetzt seit Frentags „Technik des Dramas“ vielfach geschieht,

¹⁾ Der Tag ergibt sich aus dem Briefe des französischen Generals. Hense verlegt also die Befreiung Kolbergs vom 2. auf den 1. Juli. Man müßte denn die künstliche Annahme vorziehen, daß Loisons Brief am 1. Juli im französischen Hauptquartier geschrieben, aber erst am 2. Juli in Kolberg abgegeben sein solle.

jedes Drama zu verdammen, das nicht den Bau einer Pyramide hat, und man sollte überhaupt der Komposition des Dramas nicht zu viel Wert beimessen. Daß ein Schauspiel trotz aller „Regellosigkeit“ der Form doch ein Meisterwerk sein kann, zeigt z. B. Goethes Götz von Berlichingen. Eine straffe Komposition ist ja ein großer Vorzug, aber ich glaube doch den Gedanken- und Gefühlsgehalt als die Seele, die Charakteristik als Fleisch und Blut, den Bau aber, den Aristoteles die Seele nennt, nur als das Skelett des Dramas bezeichnen zu müssen. Am natürlichsten und üblichsten ist es freilich, daß die Handlung in zwei Hauptteile, die Schürzung und die Lösung des Knotens, zerfällt und also pyramidalen Bau hat, aber sie kann auch als Sack- oder Wellenlinie verlaufen; und es gibt auch Dramen, deren Handlung einteilig ist, mag sie nun absteigend oder aufsteigend sein.¹⁾ Das letztere ist bei Kolberg der Fall, nur daß der Schluß etwas unorganisch ist.

Die Exposition wird im 1. und 2. Aufzug mit großem Geschick gegeben. Der Schluß der Akte ist wirkungsvoll, ohne theatralisch zu werden. Das Ganze ist bühnengerecht, die Technik im einzelnen ist aber etwas unmodern, so wenn die auftretenden Personen angekündigt oder vorgestellt werden (z. B. II 3), oder wenn sie gerade in dem Augenblicke kommen, wo an sie gedacht wird (z. B. II 5 Rose, II 6 Gneisenau, V 5 Heinrich, V 6 Nettelbeck). Es ist nicht recht klar, weshalb der Dichter im Verlaufe zweier Akte (3. und 4.), abgesehen von dem Kriegsgericht über Blant, dreimal Kriegsrat halten läßt. Auch das Mittel der Fensterschau wird mehrmals angewandt (so I 1, V 5, V 8, V 9).

Das alles will aber wenig demgegenüber sagen, daß die dramatische Einheit fehlt. Die Einheit des Grundgedankens ist ja vorhanden, auch die übrigens weniger wichtige des Orts und der Zeit, aber nicht die Einheit der Hauptperson und die der Handlung oder eines passenden Konflikts, der alles beherrscht. Das Interesse teilt sich zwischen Nettelbeck, Rose und Gneisenau. Für

¹⁾ Dies näher auszuführen, ist hier nicht der Ort.

Erläuterungen 15: Zu Henjes Kolberg von Gloël.

Heinrich aber, der nach G. Frentags richtigem Urteil ¹⁾ die gebotene Hauptperson war, können wir uns nicht recht erwärmen. Das Gegenpiel ist nicht kräftig und wird fast nur von Blant vertreten. Hin- und hergestritten wird ja viel, so zwischen Heinrich und Brünnow, Würges und dem Gefreiten, Würges und Heinrich, Nettelbeck und Weber. Aber ein wirklicher Kampf wird uns nur am Schluß des 3. Aufzugs vorgeführt, wo der Gegensatz zwischen dem Kosmopolitismus Heinrichs und dem pflichtbewußten Patriotismus Gneisenaus zum Ausbruch kommt. Und wie der Streit im Innern der Stadt nur wenig verwertet ist, so wird uns der äußere Feind nur durch den Donner seiner Geschütze und durch das Auftreten Martignys veranschaulicht. Während in zwei Dramen, die einen ähnlichen Stoff behandeln, in der Belagerung von Calais des Franzosen De Belloi (1765) und in Th. Körners Trinn (1812), die Zuspäuer auch in das feindliche Heerlager eingeführt werden, hat Henje von einem solchen Kontrast abgesehen. Wichtiger aber als der äußere ist der innere Konflikt. Man wünscht weniger die einzelnen Stufen der Belagerung als die Stufen der seelischen Entwicklung zu sehen. Daß der Dichter dies auch sehr wohl gefühlt hat, beweist die Einführung Heinrichs. In dem Widerstreit seines Herzens und seiner Weltanschauung und in seiner durch den Sieg des Herzens herbeigeführten Umkehr liegt das psychologische Problem. Doch Heinrich ist eben nicht die Hauptperson, und das Problem ist nicht tief und eingehend genug durchgeführt. Auch der Seelenstreit Gneisenaus ist nur angedeutet (IV 4).

Es läßt sich also nicht leugnen, daß es Henjes Kolberg an Festigkeit der Komposition mangelt. Vergleicht man indessen das völlig unzulängliche Drama Paul Wendts „Kolberg 1807 oder Heldensinn und Bürgertreue“ (1863), das nicht in weiteren Kreisen bekannt geworden und sicher auch dem Verfasser unseres Schauspiels unbekannt geblieben ist, so muß man freudig anerkennen, wie viel Henje als echter Dichter noch aus dem widerstrebenden Stoffe gemacht hat.

¹⁾ „Im Neuen Reich“ 1871 Nr. 1, jetzt in Frentags Vermischten Aufsätzen von 1848—94, herausgegeben von E. Elster. Bd. I. Lpzg. 1901, S. 89—94.

6. Sprache und Vers.

Hense äußert einmal, daß es darauf ankomme, „den Natur-
laut der dramatischen Rede nicht durch rhetorischen Faltenwurf
ersticken zu lassen“. ¹⁾ Dem entspricht die Darstellung in Kolberg
in der Tat. Der Dialog ist lebhaft und ansprechend; und er ist
auch zur Individualisierung der Personen benutzt. Ihre Ausdrucks-
weise ist bald von edler Würde, bald von derber Kraft, hier
pathetisch, dort humorvoll, dort umständlich und mit lateinischen
Wendungen durchsetzt; manche Personen reden die Sprache der
Gebildeten, andere die des Volkes. Hense meint zwar, daß die
Einheit des Stils gestört werde, wenn jetzt in hochdeutschen Dich-
tungen und selbst in Dramen höheren Stils manche Personen ganz
in der Volksmundart sprechen; indes leisen dialektischen Anklang
hat auch er selber in mehreren Lust- und Schauspielen, z. B. in
Jungfer Justine und in den Weibern von Schorndorf nicht ver-
schmäht. Noch leiser ist die mundartliche Tönung in unserem Drama,
in dem den Kolberger Bürgern einzelne plattdeutsche Wortformen
und Ausdrücke in den Mund gelegt werden, so: die Kerls, Frei-
beuters, Offiziers, schnaden, faseln, schwögen, fadeln, sich ab-
radern, abgeäschert, mir schwant, heilfroh, binnen, strads, fix,
Schartete. Aus der Sprache des Volkes sind z. B. auch folgende
Ausdrücke und Wendungen entnommen: Sein Vater selig, sie werfen
sich in Winkel, den alten Blüchern, den Gift, sieh' eins, helfen
hilft es wohl, ein saubres Stück, auf jedem Schiff hat's so ein
paar Kamraden, er hat mächtig Zulauf, nicht bei Trost sein, einen
beim Widel kriegen — an anderer Stelle heißt es auffallender
Weise „in der Widel liegen“ —, der rote Hahn hat sie aus den
Betten gekräht, vor die richtige Schmiede gehen. Das führt uns
zur Bildlichkeit der Rede überhaupt. Aus der Fülle der Bilder
und Vergleiche, die besonders Nettelbecks und Würges' Rede so
anschaulich machen, hebe ich einige hervor: Die Mundbatterie,
der Kamm schwoll ihm, einem einen Zopf drehen, es muß gehen
wie mit Butter geschmiert, der Hochmutsteufel steift ihm den
Nacken, die Bomben bitten sich zu Gevatter; 'ne Schnede, die man

¹⁾ „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse“ Berl. 1900. S. 373.

aus dem Hause riß, ist nicht so wehrlos wie wir; ihr war's, wie in ein offnes Grab zu sehn; den Moloch der Soldatenehre sättigen; die Stadt dient zum Fußgestell seines Ruhmes; der Himmel hat ihm der Herrschaft Stempel auf die Stirn gedrückt; wenn ihr bergab 'nen Wagen rollen seht mit vier tollwütigen Hengsten, werdet ihr die Deichsel fassen wollen? Echte Seemannsausdrücke sind z. B.: alte Wasserratte, ich alter Seehund, im Schlepptau mitgehn, einen durch die Stadt losen; dann flücht man seine Schäden, wenn nur hier drinnen alles dicht geblieben. Leben kommt in die Darstellung auch durch Flüche und allerlei Kraftausdrücke wie: Bomben und Granaten, Kreuzhimmelschwerenot, gottverdammt, hundsföttisch, Lotterbube, Tausendsappermenter. Manche Ausdrücke sind unmittelbar aus den Quellen herübergenommen, so aus der Lebensbeschreibung Nettelbecks zu Kreuze kriechen, Schlafmüß, Puppe im Sinn von Stedenpferd, und aus den Briefen Gneisenaus die Bezeichnung Mordloch für den Wolfsberg und der Satz: „Alles muß ein junger Mensch versuchen“. Der Satzbau des Königs II 5 ist historisch. Beachtenswert ist der nach der Lebensstellung, nach dem gegenseitigen Verhältnis und zuweilen auch nach der Stimmung der Personen wechselnde Gebrauch der Anrede mit Du, Ihr, Er und Sie. Zeitfarbe erhält das Ganze aber besonders durch die vielen Fremdwörter, von denen manche in volkstümlicher Umgestaltung erscheinen, z. B. adjes, conträremang, totalemang, miserablig, parlamentern; auch der französische Parlewuh sei hier erwähnt.

Die Darstellung ist zuweilen mit ironischen und satirischen Bemerkungen gewürzt, immer wieder bricht der Humor durch, es herrscht Neigung zu Wortspielen, z. B.: Bonaparte — was ganz Apartes; auf dem Rathaus ist guter Rat teuer; o Zeit, wo Männer alte Weiber werden und Weiber ihren Mann stehn! Würges ist stark in drolligen Mißverständnissen und witzigen Wortverdrehungen. So sagt er die schlagenden Parallelen des Rektors falsch auf, ruft auf dessen coram discipulis aus „ich coramier Euch nicht, Herr Zipulis“, verlegt den Kampf bei den „Warmbrunnspforten“ von Thermopylä nach Warmbrunn in Schlesien und läßt dort statt der Spartaner die Quartaner kämpfen.

Kolberg ist wie fast alle Dramen Henjes in Versen geschrieben, und zwar, abgesehen von einem Teil des 2. Aktes, in den seit Lessings Nathan im deutschen Drama üblichen jambischen Fünfsüßlern. Es entspricht dem Inhalt, daß im Versbau weniger auf Glätte als auf Natürlichkeit gesehen ist. Die Verse fließen leicht dahin und sind hinsichtlich des Metrums mit der Freiheit behandelt, wie sie schon Goethe und besonders Schiller geübt haben. Dahin gehört die Betonung der kurzen Endsilbe in Wörtern wie künstliche, schmetternden, wildeste, vergötterte (selbst im letzten Versfuße) und besonders die schwebende Betonung, die durch den Widerstreit der Vershebung mit dem Wort- und Satzaccent entsteht, z. B. in Wörtern wie nachbarlichen, blutjungen, schwachmütig, ungnädig, Weltbürger, umdrohte oder in den Versanfängen: Kolberg muß fallen (S. 10 der Cottaschen Ausgabe); Rose, du sollst mir (17); Jungfer, ich bin Soldat (21); doch Major Scharnhorst (18); ich dank Euch, Gewehr auf! (25). — Auffallend ist die Betonung besonders in dem Verse: „Ich Nettelbeck, Bürgerrepräsentant“ (14) und in dem Schluß des sonst in Prosa abgefaßten Briefes (S. 19):

„In tiefster Ehrfurcht treuegehorfamster
Bürgervorsteher Joachim Nettelbeck.“¹⁾

Die zweisilbige Senkung findet sich sonst nur vereinzelt, z. B. gesegnete Mahlzeit (15), auf allen feindlichen Schanzen (96). Der Hiat ist nicht ängstlich vermieden: Ihre Ehre (8), das Ratssamste in faulen Zeiten (12), Rampe und (13), zur Parole abzuholen (28).

Durch den Wechsel zwischen stumpfem und klingendem Versausgang und durch verschiedene Anordnung oder auch Auslassung des Verseinschnitts gewinnt der Versbau an Mannichfaltigkeit. Satzbrechung, d. h. eine harte Trennung eng zusammengehörender Satzteile durch den Versschluß kommt zuweilen vor, z. B. Doch | Auch Müh' (5); Bis wir Zeit | Gewonnen (46); Ne Schnecke, die | Man aus dem Hause riß (48); Nach eigener | Façon (54); Stunden gibt's in der Geschichte, wo | An das Gewissen . . . (75); Wer |

¹⁾ Unklar bleibt die Messung in „Ganzes Bataillon halt! Gewehr ab! Nun rührt Euch“ (91); das erste Wort ist überschüssig.

Traut Nettelbeden zu . . . (93); Mit Brünnows und | Der andern Hilfe (98). Ungemein häufig ist die Versbrechung, d. h. die Verteilung des Verses auf mehrere Personen, worunter allerdings der Rhythmus der Verse manchmal leidet.

Den behaglich ausgemalten Stammtischszenen des 2. Akts, die auch im Stil an Wallensteins Lager erinnern, hat Henze recht glücklich die Form der gereimten Knittelverse gegeben. Sonst sind durch den Reim nur noch die letzten beiden Verse des Dramas hervorgehoben. Zwei Stellen tragen Prosaform, nämlich Nettelbedes Brief im 1. und als Aktenstück wie der Pilsener Revers in Schillers Piccolomini das Schreiben Loisons im 4. Aufzug.

7. Die Behandlung des geschichtlichen Stoffs.

Kolberg ist ein historisches Schauspiel; und es lohnt sich, auf die Behandlung des geschichtlichen Stoffes näher einzugehen, weil uns diese Betrachtung einen Einblick in die Werkstatt des Dichters und in die Gesetze der künstlerischen Tätigkeit überhaupt eröffnet. Was dem Bildhauer der rohe Marmorblock, das ist dem Dichter der geschichtliche Stoff. Er hat die Aufgabe, „die in mehreren Gegenständen zerstreuten Strahlen von Vollkommenheit in einem einzigen zu sammeln, einzelne das Ebenmaß störende Züge der Harmonie des Ganzen zu unterwerfen, das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben“ (Schiller); er hat das Unwesentliche und Fremdartige abzusondern, das Zufällige in Notwendiges zu verwandeln, alles natürlich zu begründen, Zusammenhang und Einheit herzustellen; er muß vertiefen, charakterisieren und gestalten. Diese Idealisierung, durch die erst ein organisches Gebilde, ein Kunstwerk entsteht, hat auch Henze vorgenommen. Und wer mit empfänglichem Geiste dieser Arbeit des Dichters getreulich nachgeht, der wird selber etwas von der Lust des künstlerischen Schaffens erfahren.

Den geschichtlichen Stoff boten dem Dichter offenbar besonders Joachim Nettelbedes von ihm selbst verfaßte Lebensbeschreibung, in der er die Belagerung mit großem Erzählertalent schildert

(herausgegeben 1821 u. 23)¹⁾, und der erste Band des „Lebens des Feldmarschalls Grafen Neithardt v. Gneisenau“ von G. H. Perz (Berl. 1864).²⁾ Danach stelle ich zunächst eine Zeittafel der bedeutendsten geschichtlichen Ereignisse der Belagerung zusammen:

13. März 1807: Die Einschließung ist vollendet.

14. März: Die Lauenburger Vorstadt wird auf Befehl des Kommandanten niedergebrannt.

15. März: Ankunft eines französischen Parlamentärs.

19. März: Das Dorf Sellnow wird vom Feind genommen.

22. März: Nettelbeck schickt einen Brief an den König ab.

5. April: Der Kommandant will Nettelbeck in Arrest schicken.

15. April: Schill verläßt die Stadt. (Vom 8.—12. Mai war er noch einmal in Kolberg, um seine Reiterei abzuholen.)

29. April: Gneisenau langt an.

30. April: Eine schwedische Fregatte erscheint, um den Hafen zu schließen.

7. Mai: Beginn der 42 Tage dauernden Kämpfe um den Wolfsberg.

4. Juni: Die Nachricht von Danzigs Fall trifft ein.

11. Juni: Der Wolfsberg wird vom Feinde genommen.

14. Juni: Ankunft eines englischen Munitionsschiffes. Nettelbeck tut dabei Lotsendienste (wie auch schon am 19. Mai).

14./15. Juni: Heftiger Kampf um den Wolfsberg, bei dem der Unterkommandant v. Waldenfels fällt.

17. Juni: Divisionsgeneral Loison übernimmt das Kommando der Belagerungsarmee.

18./19. Juni: Letzter Versuch der Besatzung, den Wolfsberg wieder zu erstürmen.

28. Juni: Der letzte von Gneisenaus acht großen Ausfällen.

1. Juli, 3 Uhr morgens: Das Bombardement beginnt. Die Maitürle im N.W. der Stadt wird dem Schillschen Korps entzissen.

¹⁾ Die Lebensbeschreibung ist auch in die Spemannsche Sammlung aufgenommen.

²⁾ Das von Perz nicht ganz vollendete Werk ist in kürzerer Fassung herausgegeben und vervollständigt von H. Delbrück. Berl. 1882. (2. Aufl. 1894.)

1. Juli, mittags: Ein französischer Parlamentär wird abgewiesen.

2. Juli, nachmittags 3 Uhr: Eintreffen des Leutnants von Holleben mit der Nachricht von dem am 25. Juni zu Pictupöhlen abgeschlossenen Waffenstillstand, der dem Tilsiter Frieden voranging.

Bei der Vortrefflichkeit der beiden Hauptquellen konnte der Dichter aus dem Vollen schöpfen, und er ist der Überlieferung auch vielfach treu geblieben. Manches ergibt sich schon aus der obigen Zeittafel. Man vergleiche auch das S. 3 u. 14 über die Zeitgeschichte Gesagte. Einige Einzelheiten seien hier noch als historisch hervorgehoben: Die Teuerung des Jahres 1743, die dreimalige Belagerung der Stadt im siebenjährigen Kriege, in dem Joachim Nettelbeds Vater Bürgeradjutant beim Kommandanten v. Heiden war, der frühe Tod von Nettelbeds einzigem Sohne, der 1793 starb, nachdem er seine Lehrlingszeit als Kaufmann beendet hatte, die Unfähigkeit Loucadous, die unermüdliche Arbeit Nettelbeds für die Proviantierung der Stadt, für die Überschwemmung und beim Löschen. Gneisenau war in der Tat fest entschlossen, den Platz nicht zu übergeben, sondern „sich lieber unter den Trümmern begraben zu lassen“ (Perk S. 184); er weinte wirklich, als er an einem Abend fünf seiner tapfersten Offiziere zugleich begrub; er pflegte zuletzt nur in einem armseligen Gemache über dem Lauenburger Tor auf einer hölzernen Pritsche für kurze Zeit zu ruhen. Der Brief Loisons an Gneisenau vom 1. Juli ist, abgesehen von einigen Kürzungen, von Henße im Wortlaut wiedergegeben.

Historische Personen sind Joachim Nettelbed (20. Sept. 1738 bis 29. Januar 1824), Major v. Gneisenau (1760—1831), Oberst v. Loucadou (geb. 1741), Ferdinand v. Schill (1776 bis 1809) und General Loison. Aber auch die Namen des Kaufmanns Schröder, des Leutnants Brünnow und des alten Würges fand Henße vor. Brünnow¹⁾ machte in der ersten Zeit der Be-

¹⁾ Er wird übrigens von Brünnow genannt in dem Büchlein von W. Roth, Die Verteidigung von Kolberg im Jahre 1807. Nach einem Tagebuch. Bresl. 1840 (S. 37).

lagerung mit der Schillschen Reiterei einen kühnen Streifzug, und der Garde-Invalide Würges wird in Gneisenaus Berichten an den König mehrmals neben Nettelbede gelobt und zu einer Ordensauszeichnung vorgeschlagen. Die Namen der vorkommenden preussischen Offiziere sind sämtlich geschichtlich. Hauptmann v. Waldenfels war seit dem 14. Dezember 1806 Vizetommandant, Hauptmann v. Steinmetz war sein Nachfolger. Auch Hauptmann v. Bülow, Premierleutnant v. Hagen und die Leutnants v. Petersdorf, v. Breese und v. Schüler zeichneten sich aus, und der Sähnrich v. Dombrowski fiel am 17. Mai am Wolfsberg.¹⁾

Der dramatische Dichter ist aber kein Geschichtsschreiber. Und auch Henze hat von seinem Rechte Gebrauch gemacht, von der Überlieferung abzuweichen, wo es die Kunst verlangt. Ausgelassen ist z. B. als unwesentlich, daß Nettelbede kein Geldopfer für die Stadt scheute, daß auch sein Haus brannte, daß auf seinen Vorschlag eine Art von Papiergeld eingeführt wurde. Von der Eroberung Sellnows und von der Beihilfe einer schwedischen Fregatte ist abgesehen. Während in dem oben erwähnten Wendtschen Drama auch der Kriegsrat Wisseling, Loucadou, Waldenfels und Schill auftreten, ist es ein Zeichen weiser Selbstbeschränkung, daß Henze sich nicht hat verführen lassen, jene Männer auf die Bühne zu bringen. Die Teilnahme würde dadurch zersplittert sein. Von den französischen Generälen wird nur Loison erwähnt. Ein mehr naturalistisch gerichteter Dichter hätte es sich wahrscheinlich nicht entgehen lassen, daß ein Unteroffizier Verrat übte, daß Gneisenau einen feigen Offizier absetzte, und daß wegen Holzmangels selbst Offiziere ohne Särge begraben wurden. Henze liebt aber mehr das Licht als den Schatten, und so hat er wohl den Verlust der wichtigen Maituhle hauptsächlich deshalb unerwähnt gelassen, weil er das Schillsche Korps nicht herabsetzen wollte.

Das künstlerische Streben nach Einheit ist deutlich. Die Ereignisse sind zusammengedrückt. So ist es sehr wirkungsvoll, daß

¹⁾ Die Namen Grüneberg und Lorenz Runge hat der Dichter von zwei Kaufleuten, die Nettelbedes Paten waren, auf den auftretenden Kolberger Ratsherrn und auf den 19 erwähnten Bürger übertragen. Über den Namen Blank s. S. 43.

die eifertige Verbrennung der Lauenburger Vorstadt vom 14. März auf den Tag vor Gneisenaus Ankunft verlegt ist. Daß etwa acht Tage später auch die Geldervorstadt verbrannt wurde, ist mit Recht unerwähnt geblieben; ein dramatisches Motiv muß durch sich selbst, nicht durch Wiederholung wirken. Die Kunde von Danzigs Fall läßt Henze erst am Tage vor der Befreiung Kolbergs eintreffen. Gneisenau bedingt es sich im Drama vom Feinde aus, daß die Marienkirche während des Gottesdienstes nicht beschossen werde. Dem entspricht in der Geschichte folgendes: Der neue Kommandant ordnete sofort die Wiederaufnahme des Gottesdienstes an, den Loucadou eingestellt hatte; er sorgte dafür, daß die Kirche während der Konfirmation der Stadtkinder verschont wurde; und durch Entsendung Nettelbeds ins feindliche Hauptquartier erwirkte er noch am 28. Juni, daß das Geschütz nicht auf den Teil der Kirche gerichtet wurde, in dem Verwundete und französische Gefangene untergebracht waren. — Die wiederholten Zusammenstöße Nettelbeds mit Loucadou und seiner Haushälterin, der Henze den Namen Mamsell Glips gibt, sind in einen einzigen zusammengezogen. In Wirklichkeit befahl der Kommandant, Nettelbed in Arrest zu stecken, weil dieser ihn nicht nur als Memme bezeichnet, sondern auch den Degen gegen ihn erhoben hatte; schließlich ließ er sich jedoch von der Bürgerschaft bestimmen, ihn ungestraft zu lassen. Der Dichter hat den Streit sogleich mit dem Empfang des Parlamentärs verbunden; Nettelbed wird bei ihm beinahe von Loucadou durchbohrt, während er selbst nicht zur Waffe greift, und er muß in der Tat einen Tag gefangen sitzen. — Der geschichtliche Nettelbed wollte schon gegen Ende des Jahres 1806 zum König fahren, ließ aber an seiner Stelle den Kriegsrat Wisseling gehen, der auch erreichte, daß dem alten Loucadou Waldenfels beigegeben wurde: Am 22. März 1807 schickte Nettelbed dann durch den Schiffer Kanitz einen Brief ab, in dem er den König um einen besseren Kommandanten bat. Die Folge war, daß der Major v. Gneisenau von Danzig nach Kolberg geschickt wurde. Im Drama wird der Brief auch geschrieben (mit etwas anderm Wortlaut), aber nicht abgeschickt. An seine Stelle tritt die Sendung Rosés. Diese Sendung ist also

unhistorisch, und es ist ein Hauptverdienst des Dichters, daß er die Mitglieder der Familie Blanß eingeführt hat, von der ihm nur der Name vorlag, da die Mutter Nettelbeds eine geborene Blanß war. Ohne Rose und Heinrich wäre Henßes Kolberg ein bloßes Kriegsstück ohne poetisches Leben. Ebenso ist z. B. die köstliche Gestalt des Rectors Zipfel vom Dichter frei geschaffen.

In der Geschichte wurde das Schillsche Freikorps nach der Entfernung seines Gründers von dem Leutnant v. Gruben geführt, und von Waldenfels empfing den neuen Kommandanten im Hafen. Beides ist im Drama nach dem Grundsatz „Wer da hat, dem wird gegeben“ dem Leutnant Brünnow übertragen. Erfunden ist auch das Zusammentreffen Nettelbeds mit Gneisenau im Rathhausteller. Tatsächlich begegnete er dem neuen Kommandanten auf der Straße sogleich nach dessen Landung und unterredete sich dann mit ihm in Waldenfels' Wohnung. Die Bürgerrepräsentanten stellten sich dem geschichtlichen Gneisenau natürlich in der Kommandantur vor, den Leutnant v. Holleben empfing er auf Bastion Neumark. Daraus, daß das Schleusenwerk mehrmals in Unordnung geriet, hat der Dichter gemacht, daß die Franzosen zuguterlegt das Wasser der künstlichen Überschwemmung ableiteten. Es ist Tatsache, daß man im französischen Hauptquartier die Nachricht vom Abschluß des Waffenstillstandes einige Tage verheimlichte und den preussischen Kurier widerrechtlich zwei Stunden zurückhielt, aber es ist ungeschichtlich, daß der letztere erst mit Waffengewalt befreit werden mußte. Sein Vordringen bis zu den Vorposten ist übrigens nur militärisch, aber durchaus nicht poetisch unmöglich. Manches ist verstärkt, so daß das letzte Bombardement nicht 36, sondern mehr als 48 Stunden dauert; und III 10 ist von dem zehnfach überlegenen Feind die Rede, während die Besatzung sich im ganzen auf 6000, zuletzt auf 4000 Mann belief, die Belagerungstruppen aber höchstens 24000 Mann zählten.

Die Charaktere der beiden Hauptpersonen waren dem Dichter von der Geschichte im wesentlichen vorgezeichnet¹⁾, Henßes Verdienst

¹⁾ Die sehr lesenswerten Urteile, die beide über einander fällten, hier wiederzugeben, gebietet es leider an Raum.

ist es aber, die zerstreuten Züge zu einem einheitlichen Ganzen vereinigt und sie natürlich und anschaulich dargestellt zu haben. Und die Charakteristik der andern Personen ist ganz sein Eigentum. Er hat es verstanden, das Individuelle zum Allgemeinen menschlichen zu erheben, aber je plastischer seine Phantasie arbeitete, um so mehr suchte er auch wieder Allgemeines in Besonderes zu verwandeln und durch Vorführung eines bestimmten Falles zu veranschaulichen. So hat er die Not der Bürger durch den Bericht über das Schicksal des Tischlermeisters Jürgen Smidt III 1 echt dichterisch vergegenwärtigt, und an Stelle der kalten statistischen Angabe, daß von 4300 bürgerlichen Einwohnern 63 durch die Beschießung getötet und verwundet wurden, tritt die Bemerkung Hofes (III 5), daß die ihr bekannte Gertrud auf dem Markte von einem Bombenstück getroffen sei.

8. Der Dichter und sein Werk.

Paul Henſes Kolberg iſt einige Jahre nach dem preußiſch-öſterreichiſchen Kriege in einer Zeit, wo der Gegenſatz zwiſchen Preußen und Bayern noch recht groß war, in München entſtanden, wohin der 1830 in Berlin geborene Dichter durch den König Maximilian von Bayern auf Emanuel Geibels Veranlaſſung 1854 berufen war. Als 1868 König Ludwig II. dem alten Kaiſerherold Geibel wegen eines Gedichtes auf den König Wilhelm I. von Preußen ſein Jahresgehalt entzog, verzichtete Henſe freiwillig auf das ſeinige, um ſich dadurch, wie er ſagt, „nicht gebunden zu fühlen, ſeine politiſche Überzeugung zurüdzuhalten“. In demſelben Jahre erſchien Kolberg, das man in Bayern wohl als eine Verherrlichung des Preußentums anſehen konnte. Der Dichter gab damit ſeinem nationalen Empfinden Ausdruck¹⁾, und zwar

¹⁾ Paul Henſe hat ſeine deutſche Gefinnung ſchon 1848 als Student in Gedichten ausgedrückt; ſo heiſt es in dem „Einen Mann!“ überſchriebenen Liebe:

Jeho mag vor allen Dingen
Eines noch nach Wunsch gelingen,
So man nicht erlöſchen kann:
Unſer Herrgott ſei ſo gnädig,
Daß Frau Deutſchland nicht bleib' ledig,
Send' er einen mächtigen Mann. —

schon 14 Jahre, bevor Ernst v. Wildenbruch mit den Dramen „Der Menonit“ und „Väter und Söhne“ die Reihe seiner vaterländischen Stücke eröffnete. Wo Kolberg aufgeführt wurde, ward es mit Beifall aufgenommen, und seit mehr als drei Jahrzehnten gehört es nunmehr zum eisernen Bestand unseres Theaters.

Nachdem ich Anfang 1886 das Stück mit Schülern des Gymnasiums zu Wesel auf der Bühne aufgeführt¹⁾ und dem Dichter von der wohl gelungenen Vorstellung Mitteilung gemacht hatte, erhielt ich von ihm einen liebenswürdigen Brief, in dem es u. a. heißt: „Oft schon hat das anspruchslose Stück, gerade von jugendlichen Darstellern vorgeführt, in ähnlicher Weise gewirkt, und leider ist es mir noch nie vergönnt gewesen, einer solchen Schülerdarstellung beizuwohnen, die hin und wieder manche Virtuosenleistung beschämen mag. Ich gestehe, daß mir ein solcher Erfolg die glänzendsten Bühnenlorbeeren aufwiegt. Denn in den Herzen des jungen Geschlechts heimisch zu werden — was kann man Froheres und Stolzeres wünschen, und was ist eine bessere Bürgschaft dafür, daß man seinen Tod noch eine Strecke weit überleben wird? Haben Sie daher besten Dank für die Liebe und

O du Deutschland, edle Frau,
Fröhlich im Gemüt vertraue:
Neue Hochzeit hebt dir an,
Wenn der Freier wird erscheinen,
Den wir grüßen wie noch keinen:
Nun Gottlob, das ist ein Mann!

Eins seiner Bismardlieder (zum 1. April 1885) schließt:

So daure glorreich fort und fort
Der Bau, den er gegründet,
Des Rechtes Schirm, des Friedens Hort,
Dem freien Geist verbündet.
Ihr Brüder, schwörts mit Mund und Hand
Wie Er zu stehn zum Vaterland!
Er leucht' uns vor
Zum Gipfel empor,
Ein Stern, der nie verschwindet!

Und 1902 sagt er in seinem Wintertagebuch („Heimkehr“) von sich selbst:

Denn deines Wesens tiefste Wurzeln
Sind zäh gesenkt in die deutsche Erde,
Wenn auch der Wipfel sich gern
In italienischen Lüften wiegt.

¹⁾ Vgl. meinen Aufsatz über dramatische Schüleraufführungen in der Zeitschr. f. dtsh. Unterr. VII. S. 386—98.

Mühe, die Sie diesem Unternehmen gewidmet haben, und grüßen Sie mir herzlich die frische, fröhliche Jugend, die mit so schöner Begeisterung zu dem Gelingen des Werkes mitgewirkt hat.“ Wir freuen uns dieser warmherzigen Worte, die uns den Dichter näher bringen, aber das darin ausgesprochene Urteil über sein Stüd ist viel zu bescheiden.

Allerdings muß hervorgehoben werden, daß der Lorbeer nicht dem Dramatiker, sondern dem Erzähler Henße gebührt. Er hat in drei großen Romanen seine Weltanschauung dargestellt. Besonders aber auf dem Gebiet der Novelle hat er Unvergängliches geschaffen, und unendlich viele Leser durch die Kunst seiner Seelenmalerei und die Feinheit seines Stilgefühls entzückt. Daß er im Drama, besonders im ernstesten Drama weniger glücklich war, erklärt sich aus seiner künstlerischen Eigenart. Er ist keine stürmische, pathetische, sondern eine weiche, lyrische Natur von glücklicher Harmonie und Heiterkeit, eine Natur, der die Schilderung des Schönen und Anmutigen mehr eignet als die überragender Charaktere, verheerender Leidenschaften und übergewaltiger Schicksale. Die Darstellung überraschender Situationen und seiner Intriguen ist mehr seine Sache als die des energischen Handelns. Die Regungen der Frauenseele weiß er mit noch größerer Kunst zu entwickeln als die Natur des Mannes. Die zartere und individuellere Pinselführung der Novelle gelingt ihm besser als die breite Frestotechnik des Dramas. Damit ist jedoch nicht gesagt, daß nicht auch unter seinen zahlreichen Dramen¹⁾ sehr wirkungsvolle seien. Um von den Lustspielen abzusehen, nenne ich neben Kolberg nur die beiden übrigens schon vor jenem verfaßten Schauspiele Elisabeth Charlotte und Hans Lange.

Wenn Kolberg besonders dem letzteren an energischer Durchführung des psychologischen Problems, an Schlagkraft und an Geschlossenheit nachsteht, so kommt dies wohl zum Teil daher, daß der Dichter, des Eindrucks sicher, es leicht hingeworfen und den von ihm selbst gelegten dramatischen Keim nicht zur Entfaltung gebracht hat. Doch für das, was wir in dramatischer

¹⁾ Es sind mehr als vierzig.

Beziehung vermissen, werden wir reichlich durch das entschädigt, was den poetischen Wert eines Stückes ausmacht. Henze erklärte selbst ¹⁾ die Charaktere für das Verdienstvollste des Stückes, und es zeichnet sich in der That durch die Lebenswahrheit, Anschaulichkeit und Frische der Charakterzeichnung aus. Es erfreut aber auch durch eine Fülle von anziehenden und wirkungsvollen Szenen, durch echte Volkstümlichkeit, durch köstlichen, alles belebenden Humor, durch Natürlichkeit und Kraft der Darstellung, durch fesselnden Dialog. Historischer Sinn hat sich hier mit reicher Erfindungskraft vereint. Vom Hauche eines hohen Idealismus durchweht, von nationaler Gesinnung und vaterländischer Begeisterung getragen, wirkt das Ganze auf das Herz, weil es mit dem Herzen geschrieben ist. Es ist Heimatkunst im edlen Sinne des Wortes.

¹⁾ „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse.“ S. 367.

Druck von Theodor Hofmann in Gera.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lön

16. Bändchen

Franz Grillparzer

Sibussa

Trauerspiel in fünf Aufzügen

Erläutert von

Prof. Dr. Richard M. Meyer

Berlin



1905

Leipzig und Berlin

Druck und Verlag von B. G. Teubner

Alle, Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Dem Freundespaar August und Hedda Sauer

Libussa.

Man hat gesagt, jeder deutsche Dichter schreibe seinen „Faust“. Grillparzers „Faust“ ist die „Libussa“. Mit all den Rätseln hat er sich hier auseinandergesetzt, die ihn quälten: die abstrakten Probleme der Tat und des Entschlusses, des Rechts und der Gerechtigkeit, der *vita activa* und *contemplativa* finden hier ihren Ort neben den mehr praktischen: dem sozialen Problem der Ehe, dem politischen der Zivilisation, dem religiösen der Aufklärung. Aber so wenig wie Goethes Wunderwerk ist diese vielleicht großartigste Leistung seines Wiener Bewunderers aus theoretischen Bedürfnissen hervorgewachsen. Eine alte Fabel fanden beide Dichter, die in ihnen „wundersam wiederklang“, weil ihres Herzens Not hier vorerlebt schien; und indem sie sich in die Gestalten versenkten, ward ihnen Bedürfnis, auszusprechen, was sie leiden. So erwuchsen keine blassen Reflexionsdichtungen, sondern dramatische Meisterwerke von ergreifender Wucht und poetischem Glanz, erfüllt von warmem Leben und gleichzeitig Schatzkammern tiefer Weisheit und Zeugnisse individueller Weltanschauung.

Die Sage von der böhmischen Königin Libussa empfing Grillparzer, wie fast alle seine Stoffe, bereits in poetisch zugerichteter Form. (Einen ausführlichen Bericht über die Libussasage gibt Grigoroviča „Libussa in der deutschen Literatur“, Berlin 1901 bei Alexander Dunder, S. 11 f. 43.) Er benutzte vor allem die Chronik des Wenzeslaus Hagek (gest. 1552) in der Übersetzung von Johann Sandel (1598), sehr stark aber auch das ganz aus dieser hervorgewachsene Drama Brentanos „Die Gründung Prags“ (1815).

Hageť seinerseits hat ältere Berichte übernommen und der poetischen Gestaltung genähert: den des Cosmas (gest. 1125), des Dalimil (1572), des Āneas Sylvius Piccolomini, später als Papst Pius II. berühmt (1532). „Was bei Āneas selbst noch märchenhaft gellungen hatte,“ sagt Grigoroviĥa (S. 13), „erscheint bei Hageť bereits als feststehende Tatsache, der Mythos als Geschichte. Krok und seine Töchter verdichten sich zu wirklichen Gestalten, und ein ganz neues Profil wird ihnen angeschlossen.“ Es entstand so eine anmutige, von Waldduft und Märchenschauer erfüllte Urgeschichte Böhmens. (Eine vortreffliche Analyse gab A. Lichtenheld in seiner empfehlenswerten Schulausgabe der „Libussa“, B. G. Teubner, Leipzig o. J., S. VII.) Den Mittelpunkt bilden die drei Zauberschwestern Kasĥa, Tetĥa und Libussa, unter denen 709 n. Chr. die Wahl zur Königin die Jüngste trifft, und Primislaus, der Stammvater der Przemysliden, dem Libussa sich 722 vermählt. 735 stirbt die herrliche Fürstin, es folgt der „Weiberkrieg“, den Libussas Magd Wlasta geführt, den der deutsch-böhmische Dichter Karl Egon Ebert zum Gegenstand seines Epos „Wlasta“ gemacht hat.

Die märchenhaften Züge reizten aber schon viel früher deutsche Dichter zur Bearbeitung. P. Henſe hat einmal von jeder guten Novelle verlangt, sie müsse einen eigenartig hervorspringenden Moment enthalten, der ihr eine scharfe, unvergeßliche Silhouette gibt; diese Eigenheit bildet in der Libussalegende der eiserne Tisch. In der Pflugschar, auf der Primislaus sein Brot verzehrt, bildet sich symbolisch die ländliche Schlichtheit des altböhmischen Lebens ab; und indem nun hier der Bauer die hochadeligen Boten empfängt, die ihm die Wahl zum König ankündigen, vereinigen sich wirksame alte Sagenzüge: Cincinnatus vom Pflug zur Diktatur geholt; Heinrich der Finkler, vom Vogelheerd zur Krone berufen wie Wilhelm II. von England von der (freilich vornehmen) Jagd. Der Bauer als König, ein Bild, das der sozialen Unterschieden feindlich gesinnten Aufklärung willkommen sein mußte; die Einsetzung des Königtums, ein Lieblingsproblem seit Montesquieu und Rousseau, in sagenhafter Anschaulichkeit vorgeführt; alles in idyllisch-malerischem Ton, wie es die Zeit

der Geknner liebte. Kein Geringerer als Herder brachte (1779) „die Fürstentafel“ im zweiten Teil seiner „Volkslieder“ als aus Hageſt geſchöpfte Volksſage: „Die blante Pflugſchar, auf der Primislaus ſein Mahl hält, wird zur Fürstentafel idealisiert“. Hat ja doch noch Schiller in „Turandot“ nach chineſiſchen und italieniſchen Vorbildern ſie ähnlich verwandt. Ein zweites Gedicht „Das Roß aus dem Berge“ erzählt Stücke der altböhmischen Chronik, die der Libuſſaſage nachſolgen.

Ging Herders Gedicht ziemlich unbemerkt vorüber, ſo hat dagegen, von ihm ſelbſt vielleicht angeregt, Muſaeus die Libuſſaſage zu einem Gemeinbeſitz der deutſchen Leſewelt gemacht. Seine „Volksmärchen der Deutſchen“ (1782—86) eignen ſich den tſchechiſchen Stoff gemächlich an; der vierte und letzte Teil bringt ſie und benennt ſie auch nach der Heldin, während wie Herder auch ein älteres Schauſpiel aus dem 18. Jahrhundert ſie nach dem „Eiſernen Tiſch“ getauft hatte. Muſaeus geht nicht auf Hageſt zurück, ſondern auf abgeleitete Quellen: Äneas Sylvius und Dubravius. Sein Hauptinterreſſe beruht in der märchenhaften Verbindung unvereinbarer Gegenſätze. Libuſſa geht aus der Ehe einer Elſe mit einem böhmischen Knappen, Krotus, hervor; die weiche milde Jungfrau iſt eine ernſte gerechte Herrſcherin; der Bauer, der ſein ſchwarzes Brot auf der Pflugſchar verzehrt, wird König; der weiße Mann iſt „ein rechtes Muſter eines folgsamen, unterwürfigen Ehegemahls, der ſeiner Herzogin weder das Hausregiment noch die Landesregierung ſtreitig machte“. Die Erzählung, die im Urwald zur Zeit der Elſen beginnt, wird bis zur Gründung der Stadt Prag geführt und ein Ausblick auf die ſpäteren Geſchichte Böhmens bildet den Schluß. Sie iſt ganz in der bekannten Art des Muſaeus gehalten, in einer Wieland übertreibenden Miſchung von Ernſt und Ironie, hübsche Szenen mit gewollten Anachronismen und altklugen Moralsprüchen gewürzt; die Pſychologie begnügt ſich mit typiſchen Figuren, die Totalzeichnung mit ſpärlichen Umriffen. Dennoch iſt es zu verſtehen, daß der Erzromantiker Brentano unter ſeinen Vorgängern dieſen Erzrationaliſten nicht nur allein mit Dank nennen, ſondern auch ſehr ſtark benutzen konnte. Denn vor allem hat Muſaeus

einen glücklichen Griff getan, indem er in die Sage jene Rätselspiele einflocht, mancher andern alten Erzählung eigen, dieser von vornherein nicht. Sowohl Brentano als Grillparzer haben diesen Faden fortgesponnen. Aber auch in der Betrachtung jener typischen psychologischen und sozialen Antithesen steht der Österreicher dem Thüringer näher als dem ihm sonst so viel geistesverwandteren Franz Brentano.

Brentano hat über die Entstehung seines „historisch-romantischen Dramas“ in einem Brief von 1813 (abgedruckt bei Grigoroviča S. 78 f.) berichtet; mancherlei Dinge der Entstehungsgeschichte bringen auch seine Anmerkungen zu der 1815 erschienenen „Gründung der Stadt Prag“. (In Cl. Brentanos Gesammelten Schriften Bd. VI: Fünf Akte mit Prolog und Anmerkungen, 450 Seiten!) Es ist nun besonders zu betonen, damit man dem gewiß schwächeren Dichter bei der Vergleichung mit Grillparzer nicht Unrecht tue, daß dies erstens in gewissem Sinne ein Gelegenheitsstück, zweitens aber eben ein von der spezifisch romantischen Doktrin des historischen Dramas beherrschtes Schauspiel ist.

Das Drama ist „den höchsten slavischen Stammes“ gewidmet: Katharina Paulowna, Großfürstin von Rußland, Herzogin von Oldenburg. Das gibt sofort den entscheidenden Gesichtspunkt. Brentano fordert in seinem Nachwort, daß jede dramatische Figur „Chancen aus einem früheren und Anlagen zu einem ferneren Leben“ haben müsse, „damit man glauben könne, sie habe auch vor dem ersten Akte schon gelebt, und werde nach dem fünften wohl in einem weiteren Leben mitspielen“. Die Russen als Mitbefreier Europas sind etwa gleichsam die nach dem fünften Akt der „Gründung Prags“ fortlebenden Slaven: die Vereinigung von frommem Christenglauben mit altertümlichem Aberglauben, von barbarischer Roheit mit dem Gefühl für die gerechte Sache gibt Anlaß, in jenem historisch-romantischen Drama den Prolog zu den Feldzügen von 1811 und 1813 zu sehen. Prag, als die Schwelle der Christianisierung für die Slavenwelt wird Gegenstand des patriotischen Gelegenheitsstückes; gerade wie für Brentanos zweite patriotische Jubeldichtung, die „Victoria mit ihren

Geschwistern", für das als Schauplatz bestimmte „Lager der Verbündeten“ am ehesten an Böhmen zu denken ist, wo damals, nach dem Sieg bei Culm, Mannschaften aller drei Völker beisammen lagen. — Freilich aber ist der Plan des Dramas älter als diese ausfuhrungsreiche Gestaltung. Schon 1811 trat die Idee, die Libussasage, „Böhmens größten nationalen Sagenstoff“, dichterisch zu gestalten, ihm nahe. Er verweilte damals lange teils in Prag, teils auf dem Familiensitz Butowan, befreundete sich mit dem genialen Slavisten Dobrowsky und war mit anderen Sagenforschern in fortbauernder Verbindung. Schon am 23. Juli 1813 las er das Drama vor und zwar bei der Wiener Dichterin Karoline Pichler. Es war damals noch ganz in Prosa und wurde zu einem in Reimversen gehaltenen, von leitmotivartig durchgehenden Liedern erfüllten Schauspiel erst umgestaltet.

Brentano will ein historisches Drama aus romantischer Vorzeit geben. Auf einem national bestimmten Boden spielt sich der ewige Kampf der dunkeln und hellen Mächte ab. Die dunkeln sind verkörpert in dem heidnischen Priestertum und dem barbarisch-rohen Egoismus der Vorzeit, die hellen in den christlichen Glaubensboten und dem Recht und Sitte stiftenden Paar Libussa und Primislaus. Das Christentum freilich erscheint uns „als ein voreilliger Frühlingstag, der schuldblose Blumen, die die Sonne begrüßen wollen, zum Tode führt: aus dieser Ursache ist die ganze Handlung auch in die slavische Frühlingsfeier eingekleidet“. Das sind freilich Beziehungen, die dem unbefangenen Leser ebenso wie die mühsame Intrigue des wandernden Rings (man denke an die Vertauschung der Ringe in „Minna von Barnhelm“!) erst durch den Kommentar des Dichters aufgehen. Wie die Dichtung selbst vorliegt, sehen wir auf breit ausgeführtem Hintergrunde altvolkstümlichen Lebens die Gründung des böhmischen Staats dargestellt. Die Stadt aus den Bäumen des Urwalds symbolisiert den aus dem Chaos urzeitlichen Zustands gezimmerten Ordnungsstaat. Daran ändert es nichts, daß Brentano, der bereits seiner streng christlich-konservativen Epoche zuzufuhr, in den Anmerkungen Politik und Aufklärung als alte Weiber verspottet: Politik und Aufklärung sind doch siegreich in

Libussa und Primislaus, wie sie es bei der Gründung jener Staaten gewesen waren, die nun die heilige Allianz so ängstlich gegen jede Störung und Veränderung zu wahren gedachte. Ja der Romantikerfeind Grillparzer hat der durch Libussa und Primislaus vernichteten idyllischen Urzeit ein viel wärmeres Klagelied gesungen als der Romantiker.

Diese innere Zwiespältigkeit durchzieht die ganze Dichtung. Brentanos Sympathie, die sich stark subjektiv äußert, gilt ebenso sehr dem noch unentfalteten Gemütsleben der heidnischen Urzeit wie der tieffinnigen Mysterie christlicher Märtyrer; seine Abneigung den natürlichen Instinkten des unkultivierten Menschen nicht minder als der Steifheit eines mechanischen Staatswesens. In das Zauber- und Hegenwesen versenkt er sich mit großer Teilnahme, weil es romantisch ist; in die Zeichnung der Sitten und Gebräuche überhaupt mit fast zu großem Anteil, weil sie historisch sind. So weiß er sich vor Tendenzen nicht zu retten und geht in überbreiter Zustandsmalerei über alle Sünden der Neuesten weit heraus. Dazu kommt noch seine Neigung, sich blind von dem Reim führen zu lassen und dem Wort zu dienen. Endlose Auseinandersetzungen wie zwischen Lapak und Domaslaus (S. 87), Worthäufung wie in Stiasons Pflanzentatalog (S. 135), zwecklose Unterbrechungen (S. 231 f.), geschmacklose Wortspiele (Nachsehn: Nachwehn S. 164; ich zitiere nach der Ausgabe in den Werken) legen die schwächste Seite romantischer Kunst bloß: den Mangel an Glauben zu der Realität der eigenen Figuren, zu der Notwendigkeit der Handlung. Was die Romantiker von den Menschen fordern: daß jeder fest in sich gegründet sei, „seinen Mittelpunkt in sich selbst trage“, gerade das fehlt den Gestalten ihrer Dichtungen. Hier vor allem liegt der Unterschied zwischen Brentanos und Grillparzers Dramatik: jene ein willkürliches Spiel, diese ein geschlossenes Kunstwerk. Daß die „Gründung Prags“ durch ihre Länge unaufführbar ist, scheint uns dabei Nebensache; wichtiger, daß sie durch Kürzung langweilig würde, weil eben in dem überraschenden Detail der Milieuschilderung, den Festgebräuchen, den (zum Teil sehr schönen) Liedern, den Anspielungen aller Art die Hauptfreude des Poeten und das Haupt-

interesse seiner ersten Leser lag. Daß dieser Selbstmörder seines Genies noch obendrein durch gewaltsame Häufung der Motive, der Rätsel, der Träume und Traumdeutungen, der Intrigen ein großartig angelegtes Werk zu einer genialen Kuriosität verdorben hat, läßt den Gegensatz zwischen Grillparzer und seinem bei weitem bedeutendsten Vorgänger in der Libussa-Adichtung erst recht hervortreten.

Grillparzer hat seine dramatischen Stoffe oft lange mit sich getragen. Auch wann die „Libussa“ zuerst auftauchte, wissen wir nicht. „So ist es möglich, daß dem Dichter sich die Libussage schon bei Gelegenheit der von ihm selbst 1809 oder 1810 angefertigten 'Drahomira' aufdrängte, aber auch ebenfogut erst damals, als er, 1826, kurze Zeit in Prag weilend, nach Stoffen aus der böhmischen Geschichte suchte, bei welcher Gelegenheit er auch des 'Bruderzwistes' sogar gedenkt, oder endlich, daß schon die Studien zum 'Ottokar' (vollendet 1823) jenes im Gefolg hatten. Ganz ohne Einwirkung darauf, daß er den Stoff festhielt, war es wohl auch nicht, daß er sich mit der leider in zwei Stücken, dem 'Ottokar' und dem 'Bruderzwist', zur Ausführung gelangten Absicht trug, die ganze österreichische Geschichte in einem Dramenzyklus zu behandeln?“ (Lichtenheld S. V.) Jedenfalls trat erst 1841 der erste Akt ans Licht der Öffentlichkeit: Grillparzer überließ ihn als „Vorspiel der Libussa“ für eine am 23. Nov. dieses Jahres stattfindende Wohltätigkeitsaufführung; im gleichen Jahr ward er, ebenfalls zu Wohltätigkeitszwecken, gedruckt. Da der Dichter bekanntlich nach der Ablehnung seines Lustspiels „Weh dem, der lügt“ (1838) seine Werke vor der Welt verschloß, könnte dies Stück ein älteres sein, das er von dem Bann deshalb nahm. Andererseits spricht manches für Beschäftigung mit der „Libussa“ gerade in jener Zeit: besonders hat man längst bemerkt, daß die Verheiratung der Königin Viktoria von England mit dem Prinz-Gemahl Albert (1840) auf das Verhältnis zwischen Libussa und Primislaus eingewirkt habe. Andere Zeitbeziehungen sind allgemeinerer Art: das Interesse am Somnambulismus, das aus den genauen Schilderungen der Verzüdung Libussas spricht, ist um 1830 besonders verbreitet, doch aber

gerade bei Dichtern (Goethe, Heinrich v. Kleist, Justinus Kerner) damals auch sonst lebendig; und persönliche Beziehungen wie die auf Grillparzers Liebesverhältnis zu Kathi Gröblich oder auf seine drückende Beamtenlaufbahn („Ich eignes Brot doch, das erhält und stärkt — das Brot der Gnade nur beengt und lastet“) sind vollends bei der langen Dauer dieser Beziehungen chronologisch nicht zu verwerten. Ähnliches gilt von den politischen Winken.

Das Wahrscheinlichste mag sein, daß Grillparzer um 1826 auf den Stoff kam, ihn unter Benützung von Brentanos Drama ein Stück Weges förderte und den ersten Akt liegen ließ, bis dann gerade seine Veröffentlichung 1841 ihn zu neuer Arbeit trieb. Doch ist die großartige Einheitlichkeit des Werkes nicht abzuleugnen. — Es wurde dann als Ganzes in der Gesamtausgabe von 1872 gedruckt, so daß also auch Grillparzers „Saut“ vollständig erst nach dem Tode des Dichters ans Licht trat. Die erste Aufführung fand am 21. Januar 1879 auf dem Wiener Burgtheater statt. Ein „Repertoirestück“ ist das Drama trotz seiner dankbaren Rollen und wirksamen Effekte nicht geworden.

Grillparzers Drama hat Brentanos Dichtung zur Voraussetzung. Das Rätselspiel, das von Musaeus stammt, wird wie bei dem Romantiker verwandt; die Prophezeiung am Schluß auch hier als Schlusseffekt ausgeführt. Die typische Charakteristik der erfolglosen Werber hat Grillparzer von Brentanos zwei auf drei Mladiken ausgedehnt, bei der der drei Schwestern die (auch wieder von Musaeus vorgezeichneten) Umriffe des Vorgängers benützt. Einer von Brentano erzählten Sage entnahm er die Berechtigung zu dem störenden Operneffekt des in die Versenkung gleitenden Primislaus.

Besonders aber ist er der „Gründung Prags“ in der Auswahl und Verwertung einzelner Züge Hagets vielfach gefolgt. Allerdings nicht immer: die drei Zweige, aus deren Blühen und Vergehen die Zukunft von Libussas Geschlecht gewahrsagt wird, oder die Bastischuhe, die in der alten Sage der Bauer-König als Andenken mitnimmt, während Brentanos Mladta sie ihm hinschleudert, und manches andere fiel seiner Vereinfachung zum Opfer. Im Stoff selbst lag es, daß beide Dichter (von sehr ver-

schiedenen Standpunkten aus) Betrachtungen über die Aufgaben des Staats und der Rechtsprechung einfließen, in der Art der beiden Verfasser, daß sie es auch sonst an der Aussprache persönlicher Empfindungen und Meinungen nicht fehlen ließen.

Dennoch ist der Abstand, wie schon bemerkt, sehr groß, weil eben in dem historisch-romantischen Drama „Die Gründung Prags“ vor allem ein bestimmter Zeitpunkt mit seiner individuellen landschaftlichen und kulturellen Atmosphäre gezeichnet werden soll, während bei dem klassizistischen Trauerspiel „Libussa“ typische Verhältnisse, Urformen des Menschenlebens, psychologische und soziale Probleme an einem symbolischen Fall dichterisch durchleuchtet werden.

Bei Grillparzer tritt also die ganze Fülle des folkloristischen Materials zurück, das Brentano so eifrig, übereifrig gesammelt und allzu gelehrt auf die Bühne gebracht hatte, so daß sein Drama zeitweilig „historisch“ in dem üblen Sinn etwa jener Eberschen Romane wird, die eine bestimmte Anzahl antiquarischer Tatsachen auf den Faden einer Liebesgeschichte ziehen. Aber auch das Mythische weicht dem Menschlichen, das Wunderbare der Psychologie; es ist ein Schritt wie von früheren Bearbeitungen der Nibelungen Sage zu Ibsens „Nordischer Meerfahrt“. Drittens endlich weicht die Zwanglosigkeit eines souverän dahinflutenden dramatischen Spiels der strengen Konzentration eines geübten Dramaturgen, der sich besonders auch für das Zauberhafte, soweit es dem Stoff verblieb, längst erprobter technischer Künste zu bedienen wußte.

Mit aller Entschiedenheit stellt Grillparzer Libussa in den Vordergrund, neben der auch die zweite Hauptfigur, Primislaus, mehr als Reagenzfigur wirkt, als ein Mittel, die Eigenschaften der Heldin hervorzulocken.

Damit ist ohne weiteres gegeben, daß für Grillparzer nicht mehr, wie für Herder und andere Frühere, der eiserne Tisch des Primislaus den Kern der Fabel bildet — er wird bei ihm ein nebensächliches Märchenmotiv. Um Libussa handelt es sich: um die Schicksale eines erhabenen weiblichen Wesens unter den Menschen. Die ganze Sage wird dem psychologischen

Problem dienstbar gemacht: die zauberische Natur der Schwestern und Libussas Weisheit dienen dazu, ihre Erhabenheit und Ausnahmestellung auszudrücken; die Werbungen der begehrlichen Freier, das Verlangen des Volkes nach Männerherrschaft werden symbolisch für die Bedrängnis des auserwählten Einzelnen in der Menge. Die Gründung der Stadt Prag, die Weissagung über Böhmens Zukunft geben das allgemeine Gegenbild: in der Entwicklung ihrer Heimat von stiller Einsamkeit zu lärmender Geschäftigkeit bildet sich ihr eigenes Schicksal ab und die Laufbahn, die von der Zauberburg Budešch zur letzten Ermattung führt. Vor allem aber wird das Verhältnis zu Primislaus genial ausgenutzt, um alles, was den Einsamen an der „Welt“ lockt und zieht, schreckt und bedroht, in typischen Erlebnissen vors Auge zu bringen.

Das „Aperçu“ Grillparzers, um mit Goethe zu reden, war also ein völlig neues. Der Funken, der in seine Seele fiel, als der Libussastoff ihn für sich gewann, war ein ganz anderer, als der, der in Brentano gezündet hatte. Musaeus steht, wie schon erwähnt, näher, faßte aber das Problem nur in oberflächlicher Typisierung. Grillparzer hört von drei Zauberschwestern, die zu den Menschen herabsteigen. Da ist das Problem: wie wird es ihnen unter den Menschen gehen, zu denen sie eigentlich gar nicht gehören? Ihre Zauberkraft wird zum Symbol für menschliche Genialität. So also ist Libussa aufs engste verwandt mit derjenigen Figur Grillparzers, der er am meisten von seinem eigenen Blut gegeben hat: mit Sappho. Es ergibt sich ein weitreichender Parallelismus in ihren Schicksalen: auch Sapphos Untergang beginnt (wie der Tassos, wie der der Jungfrau von Orleans) mit ihrer festlichen Krönung; auch sie erfährt in der Liebe das Schicksal dessen, der zu groß ist für die Welt; auch sie kehrt zu den Ihren zurück, weil auf Erden ihre Heimat nicht war. „Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht“ — das ist auch Libussas Wahlspruch.

Hier also eröffnet sich aus dem allgemeinen psychologischen Problem ein praktisches Dilemma. Es ist die ewige Frage: soll der Erwählte, der Eine, der Künstler einsam bleiben und

ganz seinem Genius leben? oder soll er herabsteigen zu der niederen Menschheit?

Es war eine Frage, die gerade damals leidenschaftlich umfochten wurde. Mit Feuer verlangten die Romantiker, daß der Künstler sich abschließe von dem ertötenden Mechanismus des Alltags; der greise Goethe aber warnte:

Daß die Muse zu begleiten,
Doch zu leiten nicht versteht.

Strenger hat niemand die Frage beantwortet als Grillparzers Antipode Hebbel (seit 1845 in Wien), der sein ganzes Leben in den Dienst seiner künstlerischen Mission stellte und die Rücksicht auf Menschen bis zur Härte ablehnte. Und diese Auffassung war auch dem Dichter der „Libussa“ (wie seinem Vorbild Goethe) oft nahe getreten, wenn die Welt ihn ängstigte, war ihm gerade nun durch den schändlichen Undank des Wiener Theaterpublikums nahegebracht. „Kennst du ein schwärzeres Laster als den Undank? ein garstigeres? ein fluchenswürdigeres, ein strafenswerteres?“ heißt es in der Sappho. Seine Entscheidung verlangte nach Verkörperung.

In der Sage gehen auch Kascha und Tetka zur Erde, bauen Städte, schließen Ehen. Bei Musaeus und Brentano müssen auch sie die Krone tragen. Bei Grillparzer aber sind sie von vornherein entschlossen, die Ehrfurcht vor den Göttern über die Liebe zu den Menschen zu stellen. Sie bleiben in der wunderbaren Einsamkeit; sie wollen, wie Schillers Poet bei der Teilung der Erde nur im Himmel Wohnung findet, auf Erden keine Heimstätte, als die ihnen Schutz vor den Menschen bietet. Aber diese selbst sehen sie erschüttert, bis in ihr stilles Haus dringt der Lärm des Tages. Sie wollen nur mit Göttern und Wunderkräften verkehren, wollen über die Eigenart hinweg nur in die Zukunft blicken; aber der Mensch und die Gegenwart stürmen in ihre stille Klausur. Das ist die Tragik der ältern Schwestern.

Aber sie sind Nebenfiguren. Der Dichter empfindet anders. Er ertrug es nicht, sich von der Welt ohne Haß zu verschließen. Ihn zog die Liebe zu den Menschen. Wie seine Hero machte ihn die erotische Sehnsucht der priesterlichen Einsamkeit untreu.

Mit direktem Anklang an Verse der „Jungfrau von Orleans“ ruft Libussa:

Des Mitgeföhles Pulse fühl' ich schlagen,
Drum will ich diese Menschenkrone tragen.

Hier ist von abstraktem Abwägen nicht die Rede. Der Dichter hüllt sich ein in die Seele der Jungfrau, der die Menschen lieber sind als ihre Ruhe und Stille; er fühlt mit ihr, er lebt mit ihr. Und damit ist Libussas tragisches Schicksal entschieden; und entschieden, daß sie eine Gestalt sein wird voll Blut und Leben, voll Blut und Leben ihres Schöpfers.

Jenes tief erregende Problem lag auch für die dichterische Gestaltung in der Luft. Hölderlins Figuren vor allem kämpfen immer wieder diesen Kampf zwischen der *vita activa* und *contemplativa* durch (wie das Mittelalter sie benannte, das die beiden Lebensanschauungen in Martha und Maria verkörperte). Und immer steigen sie herab zu den Menschen und gehen unter. Und eben dies Motiv machte Hölderlins Hyperion und Empedokles Friedrich Nietzsche so wert, der dann Generationen später in Zarathustra den gleichen Kampf und die gleiche Entscheidung symbolisierte: „da begann Zarathustras Niedergang“.

Nun aber treten für Grillparzer zu dieser Auffassung des Problems noch zwei individuelle Motive.

Erstens scheint es ihm nötig, Libussas Liebe zu den Menschen zu motivieren. Grillparzer ist nicht, wie Hölderlin und Nietzsche, eine von leidenschaftlicher Menschenliebe (aus deren Fülle sie dann auch Haß trinken mögen!) überfließende Natur. Die Entscheidung der älteren Schwestern scheint seinem scharfen Verstand die richtigere. Aber er weiß, daß der Künstler die Welt doch nicht entbehren kann:

Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn,
Und ewig ist die arme Kunst gezwungen
Zu betteln von des Lebens Überfluß.

Und wie Sappho, da sie mit diesen Worten das innerste Geheimnis des Dichters offenbart, die Arme gegen Phaon ausbreitet, so ist für Libussa die Liebe zu den Menschen erweckt und

lebendig erhalten durch die Liebe zu dem Menschen Primislaus. Grillparzer hat also jenem Urmotiv von der Sehnsucht des Übermenschen nach den Menschen die gleiche Wendung gegeben, die er selbst auch in der „Melusine“, die früher Souqué in der „Undine“, später Andersen in der „Kleinen Seejungfrau“ dem Problem ließ: es ist die Liebe zu dem einzelnen Menschen, es ist 'amor' und nicht 'caritas', was die göttliche Jungfrau zu den Menschen herabzieht. Mit Venus, die sich Sterblichen gefallt, mit den Schwanenjungfrauen der altgermanischen Wielandsage gehört sie noch näher zusammen als mit der Jungfrau von Orleans, die gerade durch irdische Liebe ihrer Aufgabe entfremdet wird.

Viel charakteristischer aber ist die zweite Zutat.

Die tiefen Zweifel, welcher Weg einzuschlagen sei, sind ein häufiges Motiv der Dichtung. Wie Herkules am Scheidewege steht, so hat Wallenstein zwischen Treue und Willen zur Macht zu wählen; und im letzten Sinn steht jeder dramatische Held vor einem solchen Scheidewege. Grillparzer aber ist seit dem Dichter des „Hamlet“ der Einzige, der das Problem des Entschlusses selbst zum tragischen Motiv gestaltet hat.

Im Mittelpunkt des Dramas, in der ersten Szene des dritten Akts, stehen die Worte, die den Angelpunkt der Handlung fast überdeutlich bezeichnen:

Man sage nicht, das Schwerste sei die Tat —
Da hilft der Mut, der Augenblick, die Regung;
Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß.
Mit eins die tausend Fäden zu zerreißen,
In denen Zufall und Gewohnheit führt,
Und aus dem Kreise dunkler Fügung tretend,
Sein eigener Schöpfer zeichnen sich sein Los,
Das ist's, wogegen alles sich empört,
Was in dem Menschen eignet dieser Erde
Und aus Vergangnem eine Zukunft baut.

Da haben wir den Altösterreicher mit seinem Fanatismus der Ruhe, der den Rußtan im „Traum ein Leben“ aus der Welt in die Stille zurückschreckt und aus Banchan einen Heros macht. Da haben wir Grillparzer, der schließlich als Beamter mit täglich

zugemessener Pflicht sich immer noch besser zu behelfen wußte als in freier Verfügung über seine Zeit und seine Kräfte. Da haben wir den Zeitgenossen Hegels, dem das Bestehende als vernünftig gilt und der erschrickt vor dem Gedanken, zu rühren an dem Bestehenden. Jeder Entschluß aber fügt der Summe der bestehenden Tatsachen eine neue hinzu, die nun unablässig weiter wirkt. Und er bebt zurück vor dieser Kühnheit:

Was will das Menschenkind?
Daß es die Dinge richtet, die da sind?

Der Entschluß als solcher ist tragisch, weil er unübersehbare Folgen zeitigt. Deshalb zieht der weise Kaiser Rudolf im „Bruderzwist“ die träge Beschaulichkeit der aufgeregten Geschäftigkeit seines Bruders Matthias vor. Deshalb ist Libussas Schicksal besiegelt mit dem ersten Schritt:

Du hast vermengt dich mit dem Irdischen,
Bist ausgetreten aus dem Kreis der Deinen —

und nun ist die Begeisterung von dannen gewichen, das Innerste der Dichterseele zerstört.

Wieder müssen wir hier an Hebbel erinnern. Sein „Pantragismus“, wie man die Weltanschauung genannt hat, aus der all seine Dramen erwachsen, wurzelt in dieser Idee, daß die Existenz als solche tragisch sei, jede Regung des Individuums eine Störung des Weltsystems bedeute und deshalb jeder Entschluß zur Vernichtung des Handelnden führe.

Aber bei Grillparzer ist das ganz persönlich gefärbt. Seine eigene Entschlußschwäche spricht in jenen entscheidenden Worten des selbst doch zum Entschluß und zum Handeln rasch gerüsteten Primislaus.

Diese persönlichen Beziehungen werden in Libussas Liebesgeschichte bloßgelegt. Primislaus ruft:

Des Mundes holder Reiz, der Stirne Tun,
Das Aug', das herrscht, die Lippen, die befehlen,
Sie riefen in die Seele mir ein Bild,
Das mich umschwebt seit meinen frühesten Tagen,
Und all mein Wesen, es rief aus: sie ist's!

Nicht zufällig klingen die Verse an die Geständnisse der „Jugenderinnerungen im Grünen“ (1824) an:

Da fand ich sie, die nimmer mir entschwinden,
Sich mir ersegen wird im Leben nie.
Ich glaubte neue Seligkeit zu finden,
Und mein geheimstes Wesen rief: nur sie!

Aber dann kam die Überlegung, die Kritik, der Eigensinn:

Denn Hälften kann man aneinander passen —
Ich war ein Ganzes und auch sie war ganz.

Grillparzer und Kathi Fröhlich fanden nicht zusammen: „wir glühten — aber ach, wir schmolzen nicht“. Wir schmolzen nicht: die Tat ist leicht, zu ihr helfen Mut, Augenblick, Regung und das Eisen schmilzt; sie aber glühten nur und so blieb Zeit zur Prüfung, zur Musterung und der Entschluß blieb aus.

So finden wir in Libussas Liebestampf mit Primislaus bis zu dem schwer und doch in plötzlicher Regung (der Eifersucht!) gefaßten Entschluß der Fürstin persönliches Erlebnis des Dichters. Aber eben deshalb muß Tragik auch aus diesem Entschluß erfließen. „Ich hätte müssen allein sein können in einer Ehe“, sagte er selbst. Auch Libussa geht bei aller Liebe daran mit zugrunde, daß sie in der Ehe nicht allein sein kann.

Und damit sind wir schon mitten in der Handlung des Dramas.

Jenes Problem, wie der Auserwählte unter den Alltagsmenschen leben soll, enthält in sich eine Fülle der Probleme. Der Dichter läßt seine Heldin sie durchleben — nicht in schematischer Anordnung, sondern in psychologischer Entwicklung. Nach und nach treten an sie heran die Probleme der Liebe und Ehe, des Rechtes, des Staats, der Zivilisation, der Aufklärung, und jedes stellt an sie die Frage: wie erträgst du uns? und jedes zehrt an ihr, bis sie siegreich zusammenbricht wie die Jungfrau von Orleans.

Die Liebe als die einfachste und zugleich mächtigste Beziehung zwischen dem einzelnen und der Außenwelt sahen wir von Grillparzer bereits in das Hauptmotiv der Fabel eingewirkt. Die Liebesfabel geht, aufs engste mit der ganzen Entwicklung

verwachsen, doch selbständig durch das ganze Drama: wie die Geschichte Jasons und der Medea im „Goldenen Vließ“ eine moderne oder vielmehr eine zeitlose, weil typische Liebes- und Ehegeschichte. In glänzender Exposition werden Primislaus und Libussa vorgeführt: kunstvoll ist es motiviert, daß die Göttin in menschliche, bäuerische Kleider verkleidet ist, und wie diese irdische Berührung gleichsam von der Haut aus ihr ganzes Wesen durchdringt, das deutet schon ihr Schicksal voraus. Die weise Tetta empfindet sofort die Bedeutung des Trachtenwechsels. — Erregt, beunruhigt zeigt sich die Fürstin dem Geliebten zuerst und deshalb um so liebenswürdiger, wie die Jüdin von Toledo. Dann sind sie getrennt, bis sie ganz verändert sich wiedersehen: der Landmann steht nun vor der Herrscherin wie Esther vor Ahasverus. Und nun entspinnt sich ein Kampf des Stolzes um die Liebe: sie glücken, doch ihnen ist es gegönnt, zu schmelzen. Daß Moretos Meisterlustspiel „Donna Diana“, von Grillparzers intimsten Bühnenfreund Schrenvogel der deutschen Bühne angeeignet, auf diesen Wettkampf der liebestranken Verschmähungen eingewirkt hat, ward längst bemerkt; das gleiche Motiv, ganz in die bäuerische Sphäre versetzt, hat später Otto Ludwig in seiner „Heiterethei“ zu gleich glücklichem Ausgang geführt. Der Prunk des Königsschlusses reizt den Bauernstolz nur kräftiger; die Eifersucht muß als Helferin dienen, um in einer fast zu theatralischen, abwechselungsreichen Szenenreihe den Helden aus Zweifel, Stolz, Jörn, Verzweiflung zur Seligkeit gelangen zu lassen.

Nun aber, da die Liebe ihr Ziel erreicht hat, beginnt das Problem der Ehe. Es konnte nicht davon die Rede sein, daß Primislaus wie bei Musaeus sich mit der lächerlichen Rolle des „folgsamen, unterwürfigen Ehegemahls“ begnügt; dann bliebe er besser ganz fort. Es ist auch nicht möglich, daß Libussas Willen nun ganz in dem seinen aufgeht: so würde die Tragödie ein bürgerliches Rührspiel. Vor allem: Beider Trotz in den Szenen des vierten Akts zeigt, daß jeder „ein Ganzes“ ist und nicht bloß „Hälften“ aneinander gepaßt sind.

Es ist ein Paar, wie es bei Grillparzer öfter begegnet. Nur

viel dunkler und schärfer gefärbt haben wir bei Medea und Jason den gleichen Gegensatz der einsamen Idealistin und des nüchtern praktischen Realisten. Bei Sappho und Phaon klingt das Motiv an, und auch Leander und Naukleros sind ähnlich differenziert. Nur aber ist hier in der „Libussa“ wirkliche ausdauernde, überwindende Liebe zwischen die feindlichen Temperamente gesetzt. Dennoch wäre ein Kampf, wie ihn in milder und doch empfindlicher Auseinandersetzung die Beratung über die Stadtgründung zwischen den Ehegatten hervorruft, unvermeidlich, wäre nicht Libussa selbst weicher, milder, nachgiebiger geworden. Diese Wandlung, die die Bekleidung mit dem warmen Bauernkleid einleitet, ist nötig, weil eben der „Prinzgemahl“ seine selbständige Stellung behaupten soll und Libussa doch von ihrer fürstlichen Würde nichts einbüßen darf. Tragisch aber ist sie dennoch, weil Libussa als göttliche Frau stolz, frei, unabhängig ist und dies verliert, seit sie aus dem Kreis der Ihren geschritten; ganz wie am Schluß des „Sappho“ heißt es, da das Verhängnis naht:

Schon einmal sandte sie mich auf ihr Schloß
Und bat um Rückkehr in den Kreis der Ihren.

Und eben die Szene des fünften Aufzugs, in der Wlasta uns mit diesem Geständnis überrascht, erzählt nun auch von jener Wandlung der stolzen Frau. Und damit berührt der Dichter eins der tiefsten Probleme neuerer Dichtung, ein Lieblingssmotiv so moderner Dichtercharaktere wie Jens Peter Jacobsen oder Helene Böhlau: die Tragik des Alltags.

Es ist nicht nur die Liebe, was der göttlichen Jungfrau mit dem Gürtel den Stolz, die Begeisterung der Seherin, das Übermenschentum geraubt hat. Es ist das Siechtum, das der Geburt des Erben folgte — Grillparzer deutet dies nur leise an und streicht natürlich die drei Kinder der Sage. Es ist die Pflicht des Alltags:

Glaubst du, Libussa sei Libussa noch,
Als Ordnerin des Hauses, als die Herrin
Von Mägden, die die laute Spindel drehn?

Hat darum Krokus, unser hoher Herr,
Sich einer göttergleichen Frau vermählt,
Daß seine Tochter mit gemeiner Sorge,
Mit engem Treiben um ein Nichts bemüht?

Der scharfe kluge Blick, den Grillparzer selbst als einen Fluch betrachtete, weil er ihm das Glück der Illusion raube, läßt dem zauberischem Bild der beglückten Ehe des sehr irdischen Mannes mit der Fee, bei dem der brave Musaeus sich vergnügt beruhigte, das realistische des mit gemeiner Sorge, mit regem Treiben um ein Nichts belasteten fürstlichen Hausfrau folgen!

Die dumpfe Luft von Kinderzimmer und Speisekammer — welch ein Abstand von der großartig wilden Atmosphäre der ersten Szenen, wo die Schwestern fast wie die „Mutter“ im „Saus“ walten: Göttinnen thronen, hehr in Einsamkeit, um sie kein Ort, viel weniger eine Zeit! Von der zwecklosen, aber individuell notwendigen Beschäftigung „mit Mitteln zu den Mitteln eines Zwecks“ ist sie zu zweckdienlicher Arbeit — sagen wir herabgeglitten? sagen wir emporgestiegen?

Versinke denn! ich könnt' auch sagen: steige!
s'ist einerlei!

Indes — wie man die Entwicklung auch auffassen möge, ob im Sinne Schillers, für dessen Wallenstein das Aufgehen in kleinbürgerlichen Pflichten der schrecklichste der Schrecken ist, ob im Sinne Goethes, dessen Helden es lernen müssen, sich in den Kreis der Gesellschaft einzufügen — in jedem Fall hat diese Entwicklung die tragische Folge, daß die beiden Liebenden sich fremd werden. Wie Libussa nicht mehr Libussa, ist Primislaus nicht mehr Primislaus: sie nicht mehr die hohe, göttliche, begeisterte und begeisternde Jungfrau, er nicht mehr der in stolzer Stille und ergebener Liebe seinen Weg wandelnde Landmann. Jenes „Gesetz der Umwandlung“, in dem für Ibsen fast alle Tragik beschlossen liegt, hat ihr den Zauber der Genialität, ihm den Reiz des verständnisvollen Anstaunens geraubt. Und nun kommt ein Moment, da sie das erkennen muß. Der Fürst bedarf der Seherin — aber Libussa ist die Seherin nicht mehr. Sie verlangt es nach dem ihrer Weisheit sich unterordnenden Geliebten, aber seine

Klugheit ist ihrer Weisheit entwachsen. Einmal versuchen sie noch, zu werden, was sie waren: er will seine bessere Erkenntnis schweigen lassen, sie ihre Begeisterung erzwingen. Und wie im Eingang die Bauerntracht, so erhalten jetzt die dunkeln Kleider der Priesterin zugleich psychologische Kraft und symbolische Bedeutung: mit ihnen kehrt der Sehergeist wieder (wie nach Pascals tiefer Einsicht es fromm macht, religiöse Zeremonien auszuüben), aber zum letzten Mal und mit ihm schwindet das Leben. Wie bei Medea ist die Rückkehr zu der fremden Art, zu Tracht und Zauber ihrer Kindheit Vordeutung ihrer „Heimkehr zu den Ihren“. Der stärkere Mann erträgt die Probe, sich in die frühere Lage einzwängen zu sollen; das schwächere Weib geht daran zugrunde. Es ist die Tragik des erlöschenden Dichtergenius, der Hand, die nicht mehr malen, des Geistes, der nicht mehr dichten kann — wie oft wird sie Grillparzer gerade damals angefaßt haben, als er trotzig seine Schätze vor der Welt verschloß und nicht mehr Dichter sein wollte!

Besonders deutlich ist in diesem Schluß der Gegensatz des auserwählten Weibes und des irdischen Mannes erweitert zu dem von Mann und Weib überhaupt. Und wie könnte das Problem des Geschlechtes diesem tiefsinnigen Werk fehlen? ein Problem, das gerade diesen, nicht in jeder Hinsicht männlich zu nennenden Dichter so viel und ernst beschäftigt hat! Er ist geneigt, jene Antithese des sanften beschaulichen Idealismus und der rauhen nüchternen Tatkraft auf die beiden Geschlechter auszudehnen, wie dieser Gegensatz am schroffsten an den Eltern der Hero ausgeführt wird:

Wie? und mußt teilen jenes Mannes Blick,
Des Herren, deines Gatten? darfst nicht reden,
Mußt schweigen, flüstern, ob du gleich im Recht?
Ob du die Weisere gleich, stillwaltend Bessere?

Hier wird das Problem der Ehe zu dem vom harmonischen Gleichgewicht der beiden Geschlechter. Dies Motiv ist das einzige, bei dem es dem Dichter nicht gelang, den Gestalten seiner Dichtung die eigene Meinung zum Erlebnis werden zu lassen: zu oft und zu ausführlich tritt er hier mit eigener Belehrung her-

vor, im zweiten Aufzug, wo Libussa dem Brom einen Vortrag über den ehelichen Frieden hält; in jenem wichtigen Monolog des Primislaus zum Beginn des dritten Actes, wo dieser allzu klar über die Rechtsphären von Mann und Weib abhandelt; und dann gleich darauf, wenn Libussa im Monolog über die Tätigkeit von Mann und Weib Aphorismen spricht; im vierten Act, wo Primislaus der Wlasta eine Schilderung des rechten Weibes gibt, die, an sich sehr schön, weder der Rolle noch der Szene angemessen scheint — immer sind es doch seine eigenen Anschauungen, die allzu deutlich hervortreten und nur am Schluß des vierten Actes wachsen solche Bemerkungen wirklich aus dem geistigen Zweikampf der beiden Hauptfiguren heraus. Hier einmal (und dann wieder in des Primislaus gar zu weisen Worten über Geschichte und Überlieferung, Wlasta gegenüber) ist das psychologische Drama Reflexions- und Buchdrama geworden, während es sonst ganz und gar ist, was es sein soll: fortschreitende Entwicklung des in die Charaktere gelegten Keims.

Durchaus finden wir diese Entwicklung bei dem Problem des Rechts. Den Übergang vom Chaos zur Ordnung, den die Libussasage verbildlicht, bezeichnet vor allem die Einsetzung eines festen, für alle geltenden Rechtes. Deshalb ließ auch Brentano den Primislaus in seiner großen Rede, die der Stadtgründung unmittelbar vorhergeht, zum Gründer des Rechtes werden: die Notwehr wird eingeschränkt, die Selbsthilfe verboten, das Recht den Richtern und der Gehorsam den Gerichteten eingeschränkt. Aber wiederum ist der Begriff, der dem Romantiker so einfach und verständlich scheint, der psychologischen Grübelei und dem konservativen Gefühl des österreichischen Dichters im höchsten Grade problematisch. Libussa will freie Gnade:

Ich seh überall Gnade, Wohltat nur
In allem, was das All für Alle füllt —
Und diese Wärmer sprechen mir von Recht?

Der Jurist wußte es wohl: „*summum ius, summa iniuria*“; aber auch Libussa, weiser als kurzsichtige Gesetzgeber, darf von dem zukünftigen Herrscher urteilen:

Der gibt euch Recht, das Recht zugleich und Unrecht,
Und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz,

wobei uns Goethes berühmte naturrechtliche Stoßseufzer aus dem
„Sauft“ einfallen müssen:

Es erben sich Gesetz und Rechte,
Wie eine ewige Krankheit fort,
Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage...

Primislaus aber hat Freude an „des bürgerlichen Rechtes
vielverschlungenem Pfad“; ihm ist es kein Widerspruch, von einem
Unrecht zu sprechen, das auch ein Recht (in der Szene mit Wlasta)
und der Unterschied des Geschlechtes offenbart sich wieder, wenn
Libussa, wie Grillparzer, nur das historische Recht kennt, Primis-
laus aber das aus der Vernunft entwickelte Recht:

All, was sich selbst gemacht im Lauf der Dinge,
Dünkt als natürlich mir zugleich ein Recht;
Mein Gatte aber prüft und untersucht,
Und jeder Anspruch muß ihm Rede stehn.

Große, im Tiefften geschiedene Parteien kommen da zum Wort.
Das Vernunftrecht hatte eben in Friedrichs des Großen Landrecht,
in der Josefinitischen Gesetzgebung, vor allem in den Beschlüssen
des französischen Konvents Triumphe gefeiert, die um so ver-
hängnisvoller wurden, je unbedingter sie waren. Zwischen dem
Haupt der historischen Rechtsschule, Brentanos Schwager Savigny
(von dessen Anschauungen der Dichter der „Gründung Prags“ hier
sehr weit absteht, obwohl das Vorwort ihn als den hohen,
hellen Geist rühmt, der er war) und dem bedeutenden Heidel-
berger Juristen Thibaut hatte sich (1814) jener berühmte Streit
über die Zulässigkeit neuer Kodifikationen und den Beruf der
Gegenwart zur Gesetzgebung abgespielt, für den die letzte und
höchste Leistung der vernunftrechtlichen Schule (man nennt sie
meist irreführend die naturrechtliche), der Code Napoléon, den
eigentlichen Erisapfel abgegeben hatte. Sicherlich haben all
diese aktuellen Beziehungen mitgesprochen, und sie sind vielleicht
sogar für die Chronologie des Dramas zu verwerten; aber vor
allem handelt es sich doch um ewige Gegensätze: Gnade und
Recht, Überlieferung und Vernunft, Konservatismus und Libe-

ralismus. Und durchaus notwendig steht diese Parteilung zwischen Libussa und Primislaus: dem Weib ist es natürlich, am Hergebrachten zu hängen, wo der Mann neuern will; die göttliche Jungfrau liebt das Uralte, das mit ihr Eines Ursprungs ist, der Mensch sein eigen Wert.

Gewissermaßen nur eine Erweiterung des Rechtsproblems ist das Problem des Staates. Auch dies lag in der Sage selbst beschlossen: die Gründung des böhmischen Staates schildert sie. Den Dichter fesselt die Frage, wie ein solches ungeheures Ereignis vorzustellen sei, wie die Überleitung aus wildem Nebeneinanderleben, aus der politischen „freien Liebe“ gleichsam, in die Ordnung des Übereinander. Auch hier läßt Brentano die Erzählung, wie er sie fand; das Interesse der Aufklärungszeit für den „ersten König“, den „ersten Staat“ u. dgl. fehlte seiner unhistorischen Natur. Grillparzer versetzt sich in die Seele des tatkräftigen Fürsten, der aus streifenden Barbaren ein Volk schaffen will, aus Horden eine Nation. Freilich wird der ursprüngliche Zustand schon allzu kultiviert geschildert; eigentlich hat Krokus schon alle Arbeit getan und seiner Tochter nur die nachbessernde Hand gelassen: die Tschechen leben etwa wie die Deutschen zur Zeit des Faustrechts, mehr entartetes Kulturvolk als echte Naturmenschen; ein Volk von Galomirs war nicht zu gebrauchen. Aber sie sind noch ohne nationalen Ehrgeiz, ohne politische Gesamtidee. Die schenkt ihnen Primislaus; etwa wie Kaiser Josef, wider seinen Willen, sie den „Nebenvölkern“ der Monarchie gegeben hatte. Und wieder frischt der Dichter das Thema auf, indem er eine Zeitfrage berührt, die brennendste von allen, die der Verfassung:

Wenn wir das Ganze besser überschauen,
Verstehn die einzelnen, was einzeln, besser,
Und ihren Rat, nicht acht' ich ihn gering.
Dann, glaubst du nicht, daß, wenn sie eingewilligt,
Mit Doppelkraft sie an die Arbeit gehn?
Nicht nur den eignen Nutzen liebt der Mensch,
Die eigne Meinung hat ihm gleichen Wert.
Er hilft dir gern, sieht er im Wert das seine.

Das sind nun Anschauungen, die ganz echt und unmittelbar aus der Rolle hervorgehn: Primislaus, wie wir gleich erfahren, liebt selbst die eigne Meinung gleich dem eignen Werk. Und zugleich ist es das Urtheil Grillparzers, des gemäßigten Liberalen, dem „die Knechtschaft die Jugend zerstört“.

Mit der Schaffung von Recht und Staat begibt sich das Volk auf den Weg der Zivilisation. Hier steht das ursprüngliche Dilemma noch einmal vor uns und schaut uns mit den Augen der Sphinx an; *vita contemplativa*, beschauliches, idyllisches Leben ohne Weiterentwicklung, wie es etwa (als Nation genommen!) die Beduinen oder selbst die Hindus erwählten, oder *vita activa*, tudes Hineingreifen in die Entwicklung der Welt, wie Uhlands Knabe Roland nach der Frucht auf fremdem Tische greift. Gerade damals versucht das junge Deutschland mit patriotischer Leidenschaft die Forderung, auch Deutschland solle mitwirken und mitthaffen auf der Weltbühne, die es seit 1815 fast nur zuschauend betrachtete; hierin gerade liegt das so ungerecht verkaunte nationale Verdienst jener Schule. Die Romantiker dagegen scheuten zurück vor Realpolitik, Diplomatie, politischer Weiterentwicklung. Aber für den Österreicher lag auch hier schwerer Zweifel im Wege. Er kehrt zurück auf die Zauberburg und von erhabener Warte sieht er die Entwicklung, die sich in der Großstadt mit ihrem Segen und ihrem Fluch verdichtet; in wundervoller persönlicher Aneignung schafft er die legendarische Schlusvision Libussas um zu dem großartigsten poetischen Umriss einer durchaus sinnlich und doch rein symbolisch erfakten Geschichtsphilosophie, den je ein Dichter schuf. Er bestätigt damit die tiefsinnigen Worte, die Primislaus bei Dobromilas etwas unzeitgemäßer Katechisation über das Wesen der Geschichte äußert:

Was heut, war gestern morgen — und wird morgen
Ein Gestern sein. Wer klar das Heut erfakt,
Erkennt die Gestern alle und die Morgen —

denn er selbst lehrt, was nun Nietzsche verkündigt hat: den ewigen Kreislauf der Entwicklung; denn er prophezeit, was Heine und Ibsen weissagten, das „Dritte Reich“:

Das Wissen und der Nutzen scheiden sich
Und nehmen das Gefühl zu sich als drittes,

so daß am Ende der Zeiten ein Reich steht, das den praktischen Sinn der Zivilisation mit dem Gefühl des Primislaus eint, den Dienst des Nutzens mit dem Instinkt. — Nur daß dies Ende der Zeiten ein neuer Anfang sein wird:

Was aber war das Erste in der Welt?
Das Letzte, Frau! Im Anfang liegt das Ende.

Und damit nimmt er Abschied auch von dem Problem der Aufklärung, des verstandesmäßigen Fortschritts, der die Inspiration in Libussa versiechen ließ wie in den Poeten der Zeit auf die Grillparzer mit Bitterkeit sah — und doch mit Hoffnung auf die Zukunft:

Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.

Als Seher und Begabter, begabt mit der göttlichen Gabe, durfte sich wahrlich der Dichter fühlen, der die tiefsten Rätsel des Menschenlebens so echt dichterisch zu erfassen und zu beantworten wußte, daß diese Weisheitsprüche ganz aufgingen in das Gewebe des Dramas. Wie viel ewige Wahrheit die Dichtung enthalte, ward gerade deshalb noch kaum beachtet, und gar wie viel aktueller Beziehungen, die die leidenschaftlich an den Geschichten seines Vaterlandes Anteil nehmende Seele des Dichters sich nicht versagen konnte. War sein Österreich doch damals auch solch ein Böhmen, aus idyllischer Stille kaum geweckt, von widerstreitenden Interessen der großen Werber gefährdet, eines neuen Staatengründers harrend, wie Preußen ihn in dem Großen Friedrich, Frankreich in Napoleon gefunden hatte — und wie Österreich ihn noch heute sucht!

Ist aber das Werk über und über gesättigt mit Gedanken, die freilich durchaus (jenes Examen Primislaus' durch Dobromila etwa ausgenommen) in poetische Kunstform getaucht sind, so bleibt doch die Hauptsache immer das Leben der Figuren selbst. Auch für das Drama, gerade für das Drama gilt der gute Satz: „Primum vivere, deinde philosophari“. Von Leben strözt

der Träger Goethischer Philosophie in seiner ersten Lebenshälfte; aus ihrer eigenen Lebenswahrheit fließt dem Prometheus und dem Mephistopheles, dem Werther und dem Tasso die Fülle ihrer Sentenzen und Betrachtungen. Bei Hebbel denkt nur zu oft der Dichter an seinen Figuren vorbei; bei Kleist läßt die Hast der Handlung kaum Zeit zum Denken; Grillparzer weiß das Individuelle und das Allgemeine, weiß Handlung und Betrachtung in seinen Gestalten zu vereinigen wie seit Goethe niemand, am wenigsten Schiller, dessen Größe in den Figuren wie in den Gedanken den Leser so leicht darüber täuscht; daß beide nicht organisch verbunden sind.

Wie lebendig ist vor allem Sibussa! Eine Gestalt, wie wir schon sahen, Lieblingsfiguren des Dichters verwandt: am nächsten der Sappho, doch auch mit Zügen der Priesterin Hero, der Zauberin Medea, ja selbst der tosetten Liebhaberin Rahel von Toledo! Eine Einsame ist sie, isoliert unter solchen, die sie nicht verstehen und das Land der Heimat mit der Seele suchend wie nach dem Vorbild von Goethes Iphigenie alle weiblichen Hauptgestalten Grillparzers: einsam stehen auch die Bertha der „Ahnfrau“ und die Erny des „Treuen Dieners“ zwischen dem matten Alter und der sittenlosen Jugend. Aber wenn Medea die Barbarin unter den Hellenen ist, sehen wir umgekehrt in Sibussa die Hellenin unter den Barbaren: die Vertreterin der schönen Form, der ruhigen Klarheit, die Freundin der Einfachheit und Stille. Was ihr aber vor allem einen eigenen Charakter gibt, ist dies, daß sie allein unter den Gestalten des Dichters die eheliche Liebe darstellt und das eheliche Liebesglück — das dieser Poet freilich als ein ungetrübt dauerndes nicht aufzufassen vermochte. So entstand eine durchaus originelle Schöpfung: Melusine als Fürstin — die an der Seite des Mannes beglückte Götterjungfrau auf dem Thron — eine Konzeption, für die dem Österreicher ein großes Modell nahe lag, das er dennoch abweisen mußte: Maria Theresia, die geniale und zugleich gut-bürgerlich glückliche Regentin.

Hier hat nun Grillparzer jene Feinheit der psychologischen Entwicklung eines weiblichen Charakters aufs höchste getrieben,

von der Sappho, Hero, Medea andere hohe Beweise sind. Er erschwerte sich mit Künstlerstolz die Aufgabe, indem er der Fürstin neben dem keuschen Stolz der Jungfrau noch den herausfordernden der hohen Dame gab, der freilich in dem Vorzeigen der Prunkgemächer ein wenig parvenumäßig sich spreizt. Nun sehen wir dies Paar ein ganzes Leben in raschem Flug durchleben: erste Begegnung, Sehnsucht, heimliches Werben, Liebestrog; beseeligte Vereinigung, Liebespfand, gemeinsames Wirken; die Frau tritt zurück, von der herrlichen Entfaltung des Gatten erst beglückt, dann doch fast erschreckt; sie erleben in einem großen Moment die schwerste Probe, bestehen sie, und müssen scheiden. Überall ist (jene Szene allzu opernhafter Kulissenentfaltungen ausgenommen) der Charakter der Tochter des Krotus festgehalten, so selten die Mischung ist: stolz und milde, weise und naiv, kühn und friedensbedürftig, voller Ehrfurcht vor den Göttern und voller Liebe zu den Menschen. Und auf diesem Grundton bauen sich nun alle Variationen des Empfindungslebens auf: beleidigter Stolz gegenüber den Schwestern, Liebe zu den Armen und Bedrückten, Verachtung der rohen Bewerber; wir sehen sie als Tochter, Gattin, Mutter, als Seherin, Fürstin, Hausfrau; und immer doch bleibt sie dieselbe durch alle Wandlungen — ein Triumph der Frauenpsychologie, fast spielend von dem Meister erreicht.

Böhmisches Lokalkolorit hat der Dichter bei Libussa nicht angestrebt, wie es auch Bertha fehlt: es sind Frauentypen, nicht Nationaltypen wie Sappho, Medea, Rahel, die Frauen des „Bruderzwistes“. Dagegen ist Primislaus nicht ganz ohne spezifische Züge: die langsame, vorsichtige, fast lauernde Art, mit der er an die Krone heranschleicht, vielleicht auch die sophistischen Scheingründe, mit denen er sich ein Besitzrecht des von Libussa verlorenen Schmußs zurecht macht, das mögen Züge jenes tschechischen Naturcharakters sein, wie ihn Grillparzer ansah: zeigen doch die harten Worte der Libussa in den Mund gelegten Geschichtsvision, daß er über Ottotars Nation kaum günstiger urteilte als sein Gegenfüßler Hebbel, der von „Bedientenvölkern“ sprach. Doch aber ist Primislaus im wesentlichen

ebenfalls einfach der typische Mann, mit Zügen des klugen und freien, in Behaglichkeit dahinlebenden Landmanns. Auf den Thron erhoben, reist er allmählich zur Höhe seiner Aufgabe: wir sehen ihn am Hof zum Diplomaten, unter der Krone zum rechten Fürsten werden, denn Grillparzer glaubte an die unerschöpfliche Kraft des Volkstums. — Daß er in vielen Punkten Libussa gegenüberstehen muß, der Kluge neben der Weisen, der Überlegende neben der Impulsiven, der Mann des Fortschritts neben der Bewahrerin der Tradition, das hat seine Rolle nirgends zu einem schematischen Gegenbild der ihren gemacht: er ist „ein Ganzes“ wie sie und zumal in jener Szene, wo sie zum dritten Mal sich messen (im ersten Akt als Liebende, im vierten als trotzig Verbende, nun als Zusammenstrebende) ist die Entschlossenheit seines Wesens durch einen rührenden Ton liebender Nachgiebigkeit hindurch ersichtlich.

Libussa und Primislaus bilden, wie Tasso und Antonio, gleichsam eine Figur, vielfach entgegengesetzt und doch zusammengehörig, weil die Natur nicht Einen aus beiden formte. Andererseits aber gehört Libussa auch eng mit den hohen Zauberschwestern zusammen, die wieder in sich ein sich ergänzendes Paar bilden. Kascha und Tetka sind auf Grund der Chronistenberichte schon bei Brentano ähnlich differenziert wie bei Grillparzer: Kascha beherrscht vor allem die Kunde der Natur, Tetka die des Übernatürlichen; wie denn auch am Krankenbett des Vaters diese mehr den „Heilwillen“, den Willen zur Genesung vertritt (einen Lieblingbegriff nicht bloß der Romantiker, sondern auch von Grillparzers Freund Feuchtersleben), Kascha die Heilkunde selbst. Doch tritt die Verschiedenheit hinter der Gemeinsamkeit zurück. Wie der Priester in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ sind sie ganz auf den hohen Begriff der Sammlung gestellt: die Konzentration des Geistes gilt ihnen alles, und streng wie Hebbel weisen sie alle Störung ab. Ehrfurcht vor den Göttern beseelt sie; Liebe zu den Menschen ist ihnen so fern wie jenem Priester. In rauhen Rhythmen, die an Medeas Zauberslieder gemahnen, weisen sie die Krone ab; ganz der *vita contemplativa* ergeben, verschmähen sie das Leben an

der Oberfläche, das kein Leben ist, verachten sie Willen und Entschluß, die vom Zufall bedingt werden. Der jüngern Schwester treten sie streng entgegen, und als sie „ins Elend, in die Welt“ gekehrt werden, bleibt ihr Ton der einer herben Liebe, wie sie allein den einsamen Göttinnen zugetraut werden mag. Nur des Vaters gedenken sie mit warmer Herzlichkeit: ein Verhältnis, wie man es an vornehmen älteren Damen wohl oft genug beobachten mag. Vielleicht nie ist die grenzenlose Verachtung des Gewöhnlichen lebensvoller symbolisiert worden, als in diesen zumal bei Musaeus höchst irdischen Schwestern, deren Hochmut Grillparzer in Stolz, deren Gewinnsucht er in den Egoismus des Genies zu wandeln hatte.

Etwas von ihrem Geist ist in Wlasta, die in der Sage und bei Brentano den wilden Amazonengeist verkörperte und deshalb auch bei unserm Dichter vor allem die Mahnerin zu den alten Idealen ward; doch ist diese ihre Rolle im Schlußakt im vierten Aufzug nicht genügend vorbereitet, wo sie wie Dobromila lediglich die gewandte treue Dienerin und „Confidente“ Sibussas scheint. Die andern Dienerinnen wirken nur als Chor, wie die Typen der Landleute in den Gerichtsszenen des zweiten Aktes.

Die drei Freier, Domaslav, Sapak und Bimow, in den früheren Behandlungen schon angedeutet, sind von Grillparzer allzu schematisch auf Reichtum, Weisheit und Kraft verteilt, so daß fast jedes ihrer Worte auf diese einzige Charakterwurzel zurückgeht — eine billige Art lustspielmäßiger Charakteristik, die sich bei Grillparzer selten findet. Doch verstand er es, bei ihrer Begegnung mit Primislaus die Charaktere geschickt auch in kleineren Zügen zur Belebung der Handlung auseinander zu legen. — Das Lokalkolorit verschwindet auch hier neben dem Typischen fast völlig: die drei Arten, wie in ursprünglichen Verhältnissen Ansehen erworben und behauptet wird, werden gezeichnet und weiter nichts. —

Das wäre denn die Handlung, die offenbare und der verborgene Gedankeninhalt, und das die Figuren, die sie tragen. Wie diese Gestalten diese Handlung tragen, das ergibt die Technik des Dramas.

Grillparzer war einer der größten Meister dramatischer Technik. Frühe, fast angeborene Vertrautheit mit einem in fester Tradition erwachsenen Theater, tiefe Kenntnis der psychologischen Bedingungen, sichere Vertrautheit mit dem Publikum treffen bei ihm zusammen. Das Kunstvollste gelang, wo er dem heimischen Boden der Zauberoper und des Zauberspiels am nächsten kam: im „Traum ein Leben“ — und in der „Libussa“. Rein künstlerisch mögen „Sappho“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, „Die Jüdin von Toledo“ höher stehen durch fesselnde Kunst der Charakterzeichnung, spannende Handlung, hohen Stil — an rein technischer Meisterschaft kommen auch diese Meisterwerke jenen beiden Traum- und Zauberstücken nicht gleich.

Diese Kunst zeigt sich zunächst in der Technik im engeren Sinne des Worts. Ein höchst glückliches Eröffnungsbild führt gleich in die Handlung ein: die Hauptpersonen stehen vor uns, sofort fest gezeichnet, und dennoch durch die Situation ihrer eigentlichen Art so weit entrückt, daß die Entwicklung sich sofort auf der dramatischen Fallbahn befindet. Primislaus, der sonst genügsame Bauer, überrascht durch eine über seine Sphäre herausragende Erscheinung. — Libussa, die göttliche Jungfrau, plötzlich von der Erdenwärme und Erdenschwere wie ein Meteor angezogen — beides in anschaulicher Symbolisierung, wenn wir Libussa in Bauerntracht, Primislaus mit dem Kleinod des Krokus in Händen sehen. Sofort setzt der Liebestampf ein und Vordeutungen, wie Grillparzer sie gern einstreut, erhellen die künftige Bahn:

Der Menschen Wege kreuzen sich gar vielfach,
Und leicht begegnet sich Getrennter Pfad.

Aber auch dieser Liebestampf selbst ist eben nur Symbol für jenes Ringen zweier Mächte: des im Weibe verkörperten Göttlich-Nativen und des im Mann verkörperten Menschlich-Bewußten. Die weise Jungfrau muß sich von dem klugen Mann den Weg weisen lassen, was sie doch ungern eingesteht; und er wird von ihrer Rätselfähigkeit in die Irre geführt. — Und nun wird rasch die Exposition vollendet: Libussas Mägde treten in die Idylle und in raschem Gespräch erfahren wir von Krokus und seinen

Töchtern. — Auf dies Vorspiel folgt dann die eigentliche Geschichte. Mit dem wundervollen Grundakkord in der Zauberburg setzt sie ein; rasch enthüllt sich die Wandlung in Libussas Wesen; ihr Schicksal wird uns prophezeit, so aber, daß die Spannung erhöht wird, und wirksam kontrastieren am Schluß des ersten Aktes wieder ein Bild der Bewegung — die Huldigung — und eins der Ruhe — die Astrologinnen. Jeder Aktschluß ist dann ein Treffer: der zweite mit Libussas Rede voll märchenhaften Zaubers — und voll politischer Beziehungen; der dritte, mit der aufs höchste gesteigerten Spannung des Liebestampfes; der vierte, ein wirksames Gegenbild: der Sieg der Liebe, eine idyllische Huldigung, die zugleich der politischen im ersten Akt entspricht; der fünfte mit seinen großartig-symbolischen Schlußworten, der freilich auch von jener Härte nicht frei ist, die Grillparzers Dramen so oft (am verlegendsten in dem allerdings vielleicht nicht endgültig gemeinten Ausgang, der „Jüdin“) zeigen. — Selbst Grillparzers Anlehnung an spanische Technik wird glücklich benutzt, um die „Duette“ der Spanier, in denen etwa zwei Liebende aneinander vorbeireden, in dem Spiel des Werbers mit der verkleideten Königin (im IV. Akt) in kunstvoller Weise nachgeahmt werden: sie spricht nur in Gesten und er gerade, indem er nicht zu ihr zu reden scheint, am eindringlichsten mit ihr.

Aber das Wort „Duett“ führt noch zu einem andern Punkt: zu der inneren Technik des Dramas. Grillparzer stand der Musik näher als außer Otto Ludwig irgend ein Dramatiker. Er hat ja auch Operndichtungen verfaßt und Kompositionen epigrammatisch kritisiert. Musikalisch ist auch die „Libussa“ angelegt. Ich meine das in doppeltem Sinn: zunächst in der Art, wie gewisse „Leitmotive“ durchgeführt sind. Das Spiel mit Kette und Kleinod, die Rätsel der beiden Liebenden kehren in wohlberechneten Abständen wieder und verbreiten jedesmal eine eigentümliche Atmosphäre voll poetischen Reizes. Aber auch die tragischen Vordeutungen sind mit seltener Meisterschaft verteilt und nicht minder kunstgerecht die abstrakten Auseinandersetzungen zwischen Libussa und den Schwestern, Libussa und den Streitenden, Libussa und Primislaus, Primislaus und ihren

Mägden, bis dann im fünften Aufzug alle diese „Gesprächsminen“ (wie Otto Ludwig sagen würde) gleichsam summiert und konzentriert werden. Es ist dies ein Punkt, in dem des alten Dichters Virtuosität gerade einem großen Modernen gegenüber glänzt: wie viel weniger erkältend würden die vierten Akte in Ibsens Trauerspielen wirken, wenn die große Auseinandersetzung in „Rosmersholm“ oder „Klein Enolf“ nicht so plötzlich in ganz anders geartete Rede hineinfiele! Und den Alten steht gerade hier Grillparzer nah: so wird auch in der Orestie der große Disputationsakt vorbereitet.

Aber noch in anderem Sinn ist die „Libussa“ musikalisch durchkomponiert. Die Schulung an Zauberoper und großer Oper verrät sich auch im Einlegen einzelner „Arien“. Das Rezitativ Kaschas und Tetkas, der Gesang der Feldarbeiter, Libussas Rezitation des Rätsels, von Primislaus zweimal aufgenommen — das sind Musiktüde, die zwischen den reimenden Szenenschlüssen (die Grillparzer wie Shakespeare und Schiller gern verwendet) und den großen Opermomenten mit Musik im Hintergrund vermitteln: die Auftritte auf Schloß Budešch, Huldigung, Volksfzenen, Wahrsagung sind als musikalische Ensemblestücke aufzufassen.

Und zu dem Hören gefällt sich das Leben. Genrebilder sind mit theatralischer Sicherheit angeordnet und verteilt: Wlasta mit dem Jagdspieß wie eine jagende Diana; Tetka und Kascha in wirkungsvollen Posen etwa wie auf Anselm Feuerbachs (späterem) Gemälde „Das Konzert“; Primislaus, ein weißes Roß (auf dunklem Hintergrund!) führend, auf dem Libussa sitzt: eine Nachahmung der frommen Bilder von der Flucht der heiligen Familie, die ja auch Goethe in der Novelle „St. Josef der Zweite“ in Dichtung auflöste; dann Volksfest und Tanz mit Musik und Spielen, wie in des gleichzeitigen Leopold Robert berühmten Erntefestbildern; Primislaus wie ein Gott des Ackerbaues mit seinen Attributen, vor Libussa und ihrem wohlgeordneten Gefolge; Libussa mit der Sadel, als Vestalin oder Karnatide gekleidet; Primislaus auf den Thronstufen sitzend wie Diogenes auf Raffaels Disputa auf der Treppe sitzt; Libussa im Spinnzimmer

wie Penelope. Häufig erscheinen solche Bilder rasch vorübergehend, wie wenn Primislaus Libuffen die Kette umhängt (man denke an Gemälde der Krönung Mariä!), oder Lapat und Domaslan sich in wirksamer Stellung zeigen, wie etwa Fürsten und Staatsmänner dargestellt werden: die Hände auf dem Rücken, auf ein Felsenstück gestützt. Oder der Beleuchtungseffekt der hingeworfenen Sackel, der ferne Hornklang der Mägde Libuffas nähern das Drama einen Augenblick der Zauberoper, der des Primislaus Versinken (einer von Brentano mitgeteilten Sage nachgebildet) recht eigentlich angehört. Auch die vielen Rätsel sind ja ein Requisit der Zauberdramen; und so kann es denn bei der Szene, die sonst den Kern der Libuffafabel bildet, mit Recht heißen:

Bin ich im Land der Märchen und der Wunder?

Primislaus am eisernen Tisch, die Wladiten vom Volk begleitet, das Roß — es ist ein Szenenbild, so wirksam wie nur Ottotars Kniefall vor Rudolf!

Nicht so glücklich, wie die Technik der Handlung, ist die der Sprache. Neben glücklichen Wendungen begegnen hart profaische:

des Vaters letzte Habe

Und geistiges Vermächtnis noch dazu . . .

Da ist nicht Sinn dabei. Wohl denn, Glück auf!

Auch sprachwidrige Eigenheiten fehlen nicht, wie der Latinisierende Gebrauch absoluter Partizipien, den auch Brentano pflegt:

Den Schiedspruch kaum getan, war er verschwunden . . .

Unschuldig, sprach er, soll mich Unschuld schützen . . .

Aus steiler Höhe rasch herabgeglitten,

Schlägt noch die Erde Wellen unter mir . . .

Der Wurf geworfen, fliegt der Stein — und trifft.

Und die romantisch-hispanisierende Wortspielerei wirkt nicht immer erfreulich; das Spielen mit dem Wort „gleich“ im zweiten, mit „denken“ im dritten, mit „Jungfrau“ im fünften Akt räumt der Reflexion zu viel Raum ein.

Und so läßt sich auch im Metrischen manches beanstanden. Man hat es mir zwar in Österreich schon einmal übel gedeutet, daß ich den von uns so hoch bewunderten Dichter für einen

Meister der Verssprache nicht halte — und hat mir sogar jene „Jugenderinnerungen im Grünen“ vorgehalten, in denen so ganz besonders deutlich der ergreifende Inhalt durch die mühsam erzwungene Form geschädigt wird! Ich muß doch bei meiner Meinung bleiben, daß Grillparzer so wenig wie Hebbel oder Immermann zu den Dichtern gehört, denen der Vers mit innerer Notwendigkeit sich windet, wie Goethe, Mörike oder selbst Kleist. Aber sicherlich ist die Kunst der metrischen Fügung in Werken wie dem „Goldnen Vließ“, der „Sappho“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ keine geringe und eine viel höhere, als in den meisten Geschichten und als etwa im „Treuen Diener“. Die „Libussa“ steht hier wohl etwa in der Mitte. Oft ist mit Absicht eine rauhe Sprache und harte Versfügung erzielt; so in den dumpfen, kurzen Sprüchen der Zauberschwestern und den überlaufenden, überlangen des noch bäurischen Primislaus. Beachsichtigt ist natürlich auch der etwas opernhast wirkende Übergang zu gereimten Versen in der Mitte der Szene, als die drei Werber bei Kascha und Tetka eintreten; oder die wirksamere Alliteration bei der Aussendung des Boten am Schluß des zweiten Akts. Metrische Ungewandtheit aber läßt sich bei jenen Gliedworten nicht bestreiten, die vor allem die Banchan-Tragödie überschwemmen, den „nun“ und „denn“ und „etwa“:

Ich weiß nicht. Etwa nein. Allein, Libussa —

Auch an jene prosaischen Fügungen ist nochmals zu erinnern; an allzu abstrakte Sätze wie:

Was früher Zeichen, ward jetzt Gegenstand —

im Munde noch dazu des Landmanns Primislaus! Auch hier kämpft der Gedankeninhalt mit der poetischen Form und sprengt sie.

Ist hier Grillparzer sich selbst auch in seinen Schwächen treu, so erregt es dagegen Verwunderung, wie stark der Dichter fremde Einflüsse in diesem so ganz besonders für ihn bezeichnenden Werk geduldet hat. Sie sind größtenteils längst bemerkt und können möglicherweise auf frühen Ursprung der Dichtung deuten. Manches zwar kommt aus den Quellen; so

besonders die biblischen Anklänge, die in Libussas Warnung vor der Wahl eines Königs schon bei den alten Chronisten an Samuels Abmahnung vor Sauls Salbung erinnern. Aber auch die drei Werber vor der begehrenswerten Braut, (eine Situation, die besonders noch durch die Rätselaufgabe an die Freier Porzias im „Kaufmann von Venedig“ gemahnt), waren durch die älteren Bearbeitungen, durch Musaeus und Brentano veranlaßt. Ganz der Neigung Grillparzers aber entspringen die Reminiszenzen an unsere Klassiker. Vor allem Schiller hat den astrologischen Szenen zum Vorbild gedient und Dobras „Laß nun genug sein, Swertka, komm herab!“ wiederholt genau Wallensteins Ruf an Seni. An Goethe erinnern mehr Einzelheiten: Lapatz, Biwon und Domaslaw bilden für Libussa erst vereint den rechten Mann, wie Tasso und Antonio für Eleonoren; und an berühmte Verse der „Iphigenie“ und Iyrisch-didaktischer Gedichte erinnern die Verse:

Wer seine Schranken kennt, der ist der Freie,
Wer frei sich wähnt, ist seines Wahnes Knecht.

Doch hat man mit Recht auch für Primislaus' verzügte Vision im vierten Akt an die des Orest, da er schon gestorben zu sein wähnt, erinnert. —

Doch schließlich wirken auch diese Anklänge mehr als Zeugnisse für des Dichters Kunst- und Weltauffassung und ein Ganzes steht vor uns, geschlossen und groß, ganz seinem Meister eigen. Unbegreiflich erscheint es uns, wie kluge Kritiker den fünften Akt als unorganisch empfinden mochten, auf den doch von den Vordeutungen der ersten Szenen an alles hindeutet, vor allem auch der Schluß des zweiten Aufzugs. Mit dem vierten könnte die „Libussa“ so wenig schließen, wie die Wallenstein-Trilogie mit dem Ende der „Piccolomini“. Jenen Kampf, der das ganze Drama durchzieht: den zwischen unbewußter Begeisterung und bewußter Kritik, hat der Dichter glücklich und siegreich durchgeköpft, und Grillparzers gedenkend, schließen wir diese Betrachtung seines Meisterwerks:

Der Hohe schied, sein Zeichen blieb hienieden!

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Egon

17. Bändchen

Theodor Storm

Pole Poppenspäler, Ein stiller Musikant

Erläutert von

Dr. Otto Ladendorf

Leipzig



1905

Leipzig und Berlin

Druck und Verlag von B. G. Teubner

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Meiner Frau Grete

Während die im vierten Bändchen dieser Erläuterungen behandelten Novellen Storms (Immensee und Ein grünes Blatt) der Iyrischen Gattung angehören, kann man die im vorliegenden Hefte ausgewählten Dichtungen etwa als Künstlernovellen bezeichnen. Natürlich darf man dabei den Begriff des Künstlers nicht zu eng fassen. Denn sowohl der Holzschnitzer und Puppenspieler Joseph Tandler als der alte Musikmeister Christian Valentin sind ein paar durchaus schlichte und bescheidene Menschen, in denen aber doch etwas von der Hingebung und Begeisterung des Künstlers lebt. Im letz Genannten noch weit mehr als im ersteren. Aber auch der gute Tandler ist mit ganzem Herzen bei seinem ihm lieb gewordenen Beruf. Er weiß nichts von handwerksmäßigem Betrieb. Lebt er doch gleichsam allen den Puppen, deren Geschichten er kennt und in treuem Gedächtnis bewahrt, eine eigene Seele. Seine Marionetten begleiten ihn auch später auf sein Altenteil, wo er anfangs in der Feierstille des Sonntagnachmittags, bald aber auch vor versammeltem Volke noch einmal seine einfache Kunst übt, bis ihm das tränkende Fiasko zuletzt das Herz bricht. Auch der alte Valentin, gleich ihm ein kindlich reines Gemüth, findet in seiner Frau Musika das beste Genügen. Nur ist sein künstlerisches Empfinden entsprechend gesteigert. Er will in seiner holdseligen Kunst nichts wissen von Erdenunterschieden. Ja, er gelobt, ganz erfüllt von der Schönheit der Mozartschen Phantasiesonate und von dem Drange, die Freude des Verständnisses auch anderen mitzuteilen: „O heiliger Meister, ich will sie ihnen schon ans Herz legen, deine goldenen Töne! Alle, alle sollen durch dich selig werden!“

Diese beiden Künstlernovellen sind nicht die einzigen, welche Storm geschrieben hat. Schon vorher hatte er theils dem jungen

Architekten Alfred das Wort gelassen in der Novelle Von Jenseits des Meeres (1863—64), teils den verkrüppelten, aber schönheitstrunknen Maler Edda Brunten zum Helden einer Erzählung gemacht, die er nach dem Hauptmotiv Eine Malerarbeit (1867) betitelte. Und noch später schuf er in der Meisternovelle Psyche (1875) die Kontrastgestalt des kunstbegeisterten, glücklichen Bildhauers Franz, an dem das Wort, welches er einst selbst über den Künstler aussprach, so schön sich bewahrheiten sollte: „Was geht den Künstler die Zeit, ja was geht der Stoff ihn an? — Freilich, aus dem Himmel, der über uns Lebenden ist, muß der zündende Blitz fallen; aber was er beleuchtet, das wird lebendig für den, der sehen kann, und läge es versteinert in dem tiefsten Grabe der Vergangenheit.“ Denn die „knospende Mädchenrose“, die er einst den gierigen Wellen entrißen hatte, verwandelte sich vor dem Auge des schaffenden Künstlers wie von selbst zur Idealgestalt einer in keuscher Schönheit erstehenden Psyche, die er dem Marmor abringt. Wie sehr Storm auch bei diesen Künstlernovellen gerade an die von ihm verehrten Romantiker anknüpft, soll bei der Erläuterung der zweiten hier ausgewählten Novelle genauer gezeigt werden.

I.

Pole Poppenspüler.

Die Entstehung dieser für junge und alte Leser gleich reizvollen Novelle, die jetzt in handlicher und billiger Ausgabe mit einem von H. Wolgast geschriebenen Begleitwort für Eltern und Erzieher jedermann leicht zugänglich ist, fällt in die Jahre 1873—74. Über zwei Jahrzehnte waren seit Storms Erstlingsarbeiten vergangen, und zahlreiche Dichtungen hatten indes von seinem künstlerischen Vorwärtstreben glänzendes Zeugnis abgelegt. Unmittelbar im Zusammenhange damit standen die mannigfachen Wandlungen seines inneren und äußeren Lebens. Nach dreijährigem Aufenthalt in Potsdam war er zunächst unter Beförderung zum Kreisrichter im Herbst 1856 nach dem im

Eichsfelde gelegenen Heiligenstadt versetzt worden, wo er ab-
 geschieden von großstädtischem Getriebe eine längere Reihe Jahre
 in ruhiger Beschaulichkeit verbrachte, die auch der geselligen An-
 regungen nicht entbehrte. Und doch lag es wie ein Schatten über
 seinem Leben. Es war das Brot der Fremde, das er aß. Das
 empfand er um so schmerzlicher, wenn er, „getrieben von jenem
 geheimnissvollen Weh, auf kurze Zeit zurückkehrte“. Diese Worte,
 welche Storm den Amtsrichter in der Novelle 'Unter dem Tannen-
 baum' (1864) zu seinem Sohne Harro sprechen läßt, sind sein
 eigenes Geständnis. Und wenn er ihn fortfahren läßt: „Ich weiß
 es wohl, dem sich dann alle Hände dort entgegenstreckten, das
 war nicht ich allein,“ so sehen wir den Dichter selbst vor uns im
 Kreise der Seinen, die Erinnerung an die geliebte Heimat hegend
 und pflegend. Mit Jubel begrüßte er drum im Jahre 1864
 nach dem Tode Friedrichs VII. von Dänemark die Rückberufung
 in seine Vaterstadt Husum, wo ihm das Amt des Landvogtes über-
 tragen wurde. Aber schon nach Jahresfrist traf ihn der schwerste
 Schlag seines Lebens. Am 20. Mai 1865 wurde ihm seine innig
 geliebte Frau Constanze durch den Tod dahingerafft. Den Ver-
 lust hat er nie verschmerzen können. Wohl schenkte er seinen
 Kinder durch den mit Dorothea Jensen im folgenden Jahre ge-
 schlossenen Ehebund eine neue Mutter und gewann selbst eine
 mitfühlende Lebensgefährtin, aber die tiefen Erschütterungen
 seines Gemütes wirkten auch in seiner dichterischen Darstellung
 von jetzt ab unverkennbar nach. Einen härteren, energischeren
 Zug hebt sein verdienter Biograph Paul Schütze seitdem her-
 vor, festere Umrisse an Stelle der weichen und fließenden, eine
 Charakteristik, die keiner treffender ausgesprochen hat als Paul
 Hense in den schönen Strophen seines Sonetts:

. . . Doch als die Tage heiß und heißer glühten,
 Du sie verlierst, der galt dein junges Singen,
 Begann ein Ton aus deiner Brust zu dringen,
 Wohl stark genug, dein Wehe zu vergüten.

Nicht Märchen mehr und Träume wie vor Zeiten,
 Was schilderst du des Lebens bunte Szenen;
 Im Panzer goldner Rücksichtslosigkeit . . .

Zu den Novellen dieser zweiten Hufumer Periode gehört Pole Poppenspüler. Er löste damit ein Versprechen ein, das er den Herausgebern der Zeitschrift Deutsche Jugend bei ihrer Begründung gegeben hatte. Aber wenn er auch in ernster Würdigung der Schwierigkeiten aller „Jugendsschriftstellerei“ das bezeichnende Paradoxon aufstellte: „Wenn du für die Jugend schreiben willst, so darfst du nicht für die Jugend schreiben! — Denn es ist unkünstlerisch, die Behandlung eines Stoffes so oder anders zu wenden, je nachdem du dir den großen Peter oder den kleinen Hans als Publikum denkst,“ so hat er doch selbst schon richtig geahnt, daß im einzelnen seine Phantasie der Theorie trotz alledem hie und da einen Streich gespielt hat, so daß er eben „dem zunächst bestimmten jungen Hörerkreise beim Erzählen gegenüber gefessen“ zu haben scheint. Ein Schade ist's gewiß nicht gewesen, so beherzigenswert seine künstlerische These ist. Denn selten wohl ist es einem Dichter gelungen, so vorzüglich den Ton der Erzählung auf die kindliche Darstellungsweise einzustimmen. Aber auch der gewählte Stoff sicherte sich von vornherein gerade das Verständnis und die Teilnahme der Jugend in besonderem Grade. Seitdem dem Puppenspiel in Goethe ein so beredter Verteidiger erstanden ist, hat es an Zeugen für seine die kindliche Phantasie anregende und befruchtende Kraft nicht gefehlt. Goethe rühmt selbst im zweiten Buche von Dichtung und Wahrheit, daß seine eifrige Beschäftigung mit dem von der Großmutter hinterlassenen Puppenspiel bei ihm auf sehr mannigfaltige Weise das Erfindungs- und Darstellungsvermögen, die Einbildungskraft und eine gewisse Technik geübt und befördert habe, „wie es vielleicht auf keinem anderen Wege in so kurzer Zeit, in einem so engen Raume mit so wenigem Aufwand hätte geschehen können“. Am liebevollsten aber hatte er bereits früher in Wilhelm Meisters Lehrjahren die trauliche Jugenderinnerung aufgefrischt, worin er die eigene Liebhaberei auf den Kaufmannsohn Wilhelm feinsinnig übertrug. Er hatte wohl Grund, den Helden dieses Romanes auf die Mahnungen seiner Mutter erwidern zu lassen: „Schelten Sie das Puppenspiel nicht, lassen Sie sich Ihre Liebe und Vorforge nicht gereuen! Es waren die ersten

vergnügten Augenblicke, die ich in dem neuen leeren Hause genoß."

Von späteren Dichtern gibt es kaum einen enthusiastischeren Lobredner als den Westpreußen Bogumil Goltz, von dem selbst Friedrich Hebbel bekannte: „Wenn es jemals einen Dichter gab, der den Pfad zum Paradies der Kindheit zurückfand, so ist es Goltz.“ Dieser hat in seinem 1847 erschienenen Buche der Kindheit, dem der gleiche Kritiker die hohe Anerkennung zu teil werden ließ, daß fast jedes Kapitel von einer Fülle der echten Poesie strohe, nicht nur des fahrenden Komödiantenvolkes, sondern auch einer Puppenspielvorstellung im Dorfstruge in anschaulicher, farbenreicher Schilderung gedacht. Sie bildet ein interessantes Gegenstück zur Darstellung Storms. Es handelt sich um eine Aufführung im Jahre 1810. Der Erzähler will alles „hübsch in der Ordnung“ berichten. Deshalb hebt er an mit einem fabelhaft kostümierten Ausrufer, der durch des Nachtwächters Schnarre das Publikum herbeilodt und zu einer Vorstellung gegen beliebiges Entree einlädt. Die Töne einer heiseren Vogelorgel empfangen den Besucher beim Eintritt in die mit Dünsten erfüllte und durch ein Groschenlicht der „Dämmerung überlassene“ Wirtsstube. Zunächst widmet er seine Aufmerksamkeit einem mit Arabesten, Grotesten und mythischen Figuren „gräßlich schön“ bemalten Papiervorhang von eigentümlich braunroter Grundfarbe. Klopfen hinter demselben, zauberhaftes Klingeln und die vom Wirt wie den Ältesten und Angesehensten des Auditoriums ergehende Aufforderung zur Ruhe künden den Anfang des Stückes an. Es lautet: Der verlorene Prinz. Nachdem sich alles in Wohlgefallen aufgelöst hat, folgt auf dies mehr ideal gehaltene Vorspiel der Hauptpaß des Abends, betitelt: Tod, Teufel und Hanswurst, wobei der letztere durch seine unererschöpflichen Witze und solennen Prügeleien die Zuschauer in die ausgelassenste Stimmung versetzt.

So etwa läßt sich der Verlauf der Vorstellung nach seiner Erzählung skizzieren. Insbesondere aber weiß er ebenso die geheimnisvolle Erwartung wie die eigenartige Illusion wiederzugeben, die Auge und Ohr gefangen nimmt und die Phantasie zum

Dichten und Träumen so lebhaft anregt. So erscheinen ihm die Physiognomien der Puppen „in ihrer ganz fabelhaften Abscheulichkeit“ als übernatürlich, dämonisch, spukhaft, ja als erhaben und wunderschön. Und in freundlichem Gedenken an diese Jugendromantik bekennt er: „Ich liebe diese Komödianten, diese Taschenspieler, Vagabunden und Tausendkünstler heute noch als Leute, die sich ein unschätzbares Verdienst um die Phantasie und Poesie, kurz um die Biographie und Glückseligkeit des Volkes und der Kinder erworben, und ich bedauere ihre allmähliche Verminderung seit meiner Kindheit, wo sich auch noch Zigeuner blicken ließen, die man in Preußen gar nicht mehr sieht.“ Der Verfall ist fortgeschritten. Die kümmerlichen Reste des Kasperletheaters, die sich heutzutage noch auf Jahrmärkten und Messen erhalten haben, das, gleichwohl noch immer sein dankbares Publikum findet, lassen nur wenig ahnen von der ehemaligen Bedeutung.

Um so höheres Interesse erregt gerade das lebensvolle Bild, das Storm von der früheren Herrlichkeit entwirft. Für das Grundmotiv der Erzählung hat schon Schüze in seinem Buche über Theodor Storm (Berlin 1887) eine lehrreiche Parallele aus Klaus Groths Quidbörn beigebracht. Er erinnert an die Erzählung vom Bauer Peter Kunrad, der auch eine „Kemedijantin“ heiratet, die ihm den sonst so stillen und arbeitsamen Menschen den Kopf verdreht gemacht hat, bis er zuletzt den bösartigen Klatzchereien der Leute zum Opfer fällt. Dagegen läßt Storm den wackeren Handwerkersohn Paul Paulsen siegreich alle Anfechtungen überwinden. Er ist aber auch eine ganz anders geartete Natur.

Die Novelle 'Pole Poppenspüler' erschien zuerst im vierten Bande von Lohmeyers Deutscher Jugend (Leipzig 1874, S. 129 ff. und S. 161 ff.), mit Originalzeichnungen von C. Offterdinger sehr hübsch ausgestattet. Der Text weicht von dem der Gesamtausgabe nur an wenigen Stellen ab, und zwar durch unerhebliche Kürzungen und Erweiterungen. Die Zweiteilung entspricht genau der inneren Gliederung, die zugleich durch eine gedrängte Inhaltsübersicht aufgezeigt werden soll. Auch diese Erzählung gehört ihrer Einleitung nach zu der von Storm ganz besonders

bevorzugten Gattung der Ich-Novellen, in denen ein Erzähler aus eigener Erfahrung und Beobachtung spricht. Die Schwierigkeiten, welche sich daraus für eine wirklich glaubhafte Form der Mitteilung ergeben, beherrscht Storm meisterlich. Ebenso ist er unermüdlich in der Erfindung neuer Variationen des Grundschemas. In unserem Falle nimmt zunächst der Dichter selbst das Wort, um über seinen Verkehr im Hause des Kunstdrechslers und Mechanikus Paulsen und seines Puppenspieler-Lisei aus alter Jugenderinnerung zu berichten. Aber seine Erzählung gibt nur den äußeren Rahmen ab für die eigentliche Mitteilung, wozu er Paulsen selbst Gelegenheit gibt. Die Handlung des ersten und zum guten Teil auch des zweiten Hauptabschnittes spielt, den Andeutungen nach zu urteilen, in der grauen Stadt am Meer, in Husum. Dort hat der Erzähler nach seiner Angabe dereinst die Bekanntschaft der Paulsenschen Eheleute gemacht. Die Annäherung hatte seine Liebhaberei für das Drechseln vermittelt. Bald wurde er in dem tüchtigen Bürgerhause ein gern gesehener Gast, zumal er schon durch sein „lustigs Naserl“ an ihren abwesenden Sohn Joseph erinnerte. Die eines Tages vernommene Bezeichnung „Pole Poppenpäler“ für seinen alten Freund veranlaßte ihn, den Meister selbst um Aufklärung zu befragen, als er kurz darauf zur Begehung ihres Hochzeitstages wieder eingeladen ist. Sie sitzen gerade zusammen auf der Gartenbank unter der großen Linde, während die Hausfrau noch in der Küche mit den Vorbereitungen beschäftigt ist. Die Gelegenheit zur Mitteilung ist also günstig. Und so versetzt sich denn Paulsen zurück in seine Knabenzeit, die er im selben Hause verlebt hat, und schildert zunächst das erste Zusammentreffen mit der Familie des Puppenspielers Tendler:

An einem Septembernachmittage beobachtet er einen seltsamen Karren, der, mit Kisten gepackt und von einem braunen Pferdchen gezogen, die Straße heraufkommt. Auf ihm thronen eine große blonde Frau und ein allerliebstes etwa neunjähriges Mädchen, während ein kleiner lustig um sich blickender Mann zu Fuß nebenher schreitet und die Zügel führt. Auf Zuruf weist er die Antömmlinge nach der Schneiderherberge zurecht, wo sie im

zweiten Stode „das hergebrachte Quartier aller fahrenden Musikanten, Seiltänzer oder Tierbändiger“ beziehen. Seitdem kann er die kleine schwarze Dirne nicht wieder vergessen. Schon am nächsten Morgen entdeckt er sie nebst ihrem Vater an der aufgestoßenen Holztüre und winkt ihr einen freundlichen Gruß zu, den sie „sehr ernsthaft“ erwidert. Noch mehr aber ergöhten ihn die possierlichen Gesichter, welche sie schneidet, als ihr die Mutter so resolut das schwarze Haar strählt. Überhaupt vertieft er sich so in die Beobachtung der Vorgänge im gegenüberliegenden Bodenraume, daß er beinahe die Schule darüber versäumt. Beim Verlassen derselben erfährt er durch den Stadtausrufer alles Wünschenswerte über die interessanten Gäste, und als er der ihm zufällig begegnenden Eisei aus der Ellentramerei seines Onkels hilfsbereit die nötigen „Segeln“ für die Puppen verschafft hat, wird ihm auch der verheißungsvolle Lohn für seine Gefälligkeit zuteil. Er erhält eine Eintrittskarte zum ersten Platz für die angekündigte Vorstellung geschenkt.

Im nächsten Absatz werden die eigenartigen Eindrücke, welche die Aufführung von dem Puppenspiele „Pfalzgraf Siegfried und die heilige Genovefa“ auf seine Phantasie macht, in anschaulichster Weise geschildert. Wie vernarrt ist er aber namentlich in den lieben Kasperl. Denn: „Wenn dieser Bursche nicht lebendig war, so war noch niemals etwas lebendig gewesen.“

Er verfolgt ihn in die Schule und erscheint ihm im Traum, so daß er beglückt aufatmet, als ihm sein Vater am nächsten Sonntag auch für die Vorstellung von „Doktor Fausts Höllenfahrt“ einen Doppeltshilling spendet. Die achtfündige Wartezeit bis zum Beginn der Komödie benutzt er, um inzwischen im Grasgarten des Schützenhauses nach den Puppen zu spionieren. Es gelingt ihm auch, bei Eisei in Abwesenheit ihrer Eltern Einlaß zu finden und den ersehnten „Wundertempel“ aus der Nähe zu besichtigen. Aber wenn er sich auch in der Tageshelle unendlich nüchterner ausnimmt, als er gedacht hat, so übt doch der lustige Allerweltskerl, der bereits fertig zugerüstet neben einer anderen Puppe an einem Eisendrahte baumelt, auf ihn eine so magische Wirkung aus, daß er trotz Eiseis Warnung unwillkürlich die

Schnüre und die Arme probiert, bis ihn ein leiser Krach im Innern der Figur auffcheucht, zumal ihn auch seine kleine Freundin alsbald zur Eile antreibt. Aber bei aller Selbsttröstung will sich sein Gewissen doch nicht beruhigen.

Erst mit Anfang des Stüdes legt sich etwas seine Befangenheit, bis ihn dann der peinliche Zwischenfall aus allen Himmeln stürzt. Kasperles Arme bleiben plötzlich trotz krampfhafter Bemühungen wie gelähmt am Leibe. Zwar ersetzt der Puppenspieler, da er „hält für solche Fäll sein Gspäßerl in der Taschén“ hat, in geschickter Improvisation den erkrankten Onkel durch seinen Neffen, Kasperle den zweiten, aber der Vertreter ist eben nur ein „Nottnecht“. Paul erwartet das Ende der Vorführung nicht ab. Das Schluchzen einer Kinderstimme hinter dem Verschlag schreckt ihn auf, er schlüpft dahinter und tröstet teilnehmend die unschuldige Freundin, die sich vor der Peitsche der Mutter fürchtet. In ihrer Angst kauern sie sich mäuschenstill zuletzt in die Ecke und werden so in dem einsamen Saale eingeschlossen. Ein paar Heißweden bilden ihr Abendbrot. Müde und frierend steigen sie schließlich in die große Puppentiste, wo sie, in Decken eingewickelt, allmählich einschlummern, bis sie von den Eltern aufgespürt werden. Die rührende Szene und das aufrichtige Schuldbekenntnis Pauls stimmen zur Milde, zumal sein Vater selbst die Herstellung des „Invaliden“ in Aussicht stellt. Und so treten alle bei Laternenschein den Heimweg durch die dunklen Gassen an, die „Kinder Hand in Hand den Alten nach“.

Die Heilung gelingt. In ein großes Umschlagetuch verpackt, um ihn dem nochmaligen Zujucken der neugierigen Gassenjugend zu entziehen, wird der genesene Kasperle von Eisei in Begleitung ihres Vaters aus der Werkstatt zurückgetragen. Paul kommt für diesmal von seinem Vater mit einer bezeichnenden Fingerdrohung weg. Eisei aber wird von Pauls guter Mutter sogar ein warmes Mäntelchen für die Weiterreise versprochen.

Im siebenten Abschnitt des ersten Hauptteils werden uns nun die Zeiten harmlosen Kinderglücks im einzelnen geschildert. Eisei hilft selbst nach Kräften an der Fertigstellung des neuen Mäntelchens, macht sich wohl auch in der Küche behilflich oder

schneidert Wämser für die Puppen, die Paul zu schnitzen beginnt. Dieser wiederum liebt ihr aus Weißes Kinderfreunde vor oder sucht ihr durch den Bau einer unterirdischen Höhle Freude zu bereiten. Um so tiefer schmerzt ihn die unvermeidliche Trennung ihrer innigen Freundschaft. An einem stürmischen Oktobernachmittage zieht Tandler mit den Seinen wieder von dannen. Paul hat sich zwar schon in der Herberge von ihnen verabschiedet, aber in seiner Betrübniß ist er noch ein gutes Stück vorausgelaufen, um seiner lieben Lise draußen auf freiem Felde ein letztes Mal das Händchen zu drücken und ihr sein kindliches Andenken und eine kleine Wegzehrung zu überreichen. Das Herz will ihm brechen, als das Wägelchen seinen Blicken entschwindet und das Gebimmel des Pferd beglückwünscht verhallt. Die ganze Stadt dünkt ihm nach ihrem Fortgang wie ausgestorben. Jahre lang harret er der Rückkehr, aber vergebens.

Im zweiten Hauptteil, der sich nur in zwei größere Unterabschnitte gliedert, wird die Erzählung mit Überspringen einer Frist von zwölf Jahren zu Ende geführt. Paul hat inzwischen bei seinem Vater ausgelernt und hält sich nach dreijähriger Wanderschaft eben in einer mitteldeutschen Stadt (Heiligenstadt?) auf. Beide Eltern sind ihm entrisen worden. Der Mutter hat er selbst noch die Augen zugeedrückt. Der Vater aber ist erst vor wenigen Wochen, während er in der Ferne weilte, aus dem Leben abberufen worden. Die väterliche Werkstatt und das ganze Anwesen wartet also auf seine Heimkehr. Nur die dringenden Bitten der Frau Meisterin, bei der er gerade in Arbeit steht, haben ihn zu einem kurzen Aufschub der Rückreise vermocht. Er soll ihm zum Segen reichen. Denn am Nachmittage eines bitterlich kalten Januarsonntags bemerkt er eine erregte Szene zwischen dem Gefängnisinspektor und einem jungen, ratlosen Weibe, das seine Teilnahme gewinnt. Mitleidig eilt er der Verzweifelten nach und findet in ihr unter dem hölzernen Kreuzfig auf dem Kirchenplatz sein ehemaliges trautes Kindsgespiel wieder. Im Hause der guten Meisterin klagt sie ihm ihren Kummer und ihre Not. Ihr braver Vater, an dem sie nach dem Tode der Mutter in um so herzlicherer Liebe hängt, ist in Folge eines widrigen Zufalls eines

Diebstahls verdächtigt und ins Gefängnis abgeführt worden. Unverzüglich verwendet sich Paul für den alten, schwer getränkten Mann und sucht ihm wenigstens vorderhand die Nacht in der öden Zelle durch freundlichst gewährten Beistand zu erleichtern.

Zwar bringt schon der nächste Morgen die Aufklärung des Vorfalls und die Freilassung Tendlers, aber kaum ist er mit seiner Tochter in einem kleinen Gasthose untergebracht worden, so erkrankt er infolge der seelischen Erregungen am Fieber und bleibt geraume Zeit ans Lager gefesselt. Doch als er glücklich genesen ist und der Tag der Abreise naht, gibt es für Paul kein Besinnen mehr. Da faßt er Eiseis Hand, um sie nicht wieder zu lassen, und wirbt sich seine treue Lebensgefährtin. Vor dem Gerede der Leute bangt er um so weniger, als es ja auch ihr nicht an „Kurasschi“ fehlt. Der Erzähler selbst wird beim Bericht von dieser denkwürdigen Stunde freudig ergriffen. Er unterbricht sich unwillkürlich, wandelt mit seinem Zuhörer ein Stück des Weges und teilt ihm in der Desperstille dann auch den Schluß seiner Erinnerungen mit.

Wir erfahren so, wie die Übersiedelung in Pauls Vaterhaus alsbald von statten gegangen ist, da der alte Tendler, des ewigen Umherziehens müde, den Verspruch mit aufrichtiger Genugthuung begrüßt hat. Paul reist voran und richtet zugleich im Hinterhause ihm zwei Zimmer her. Mit den ersten Frühlingsblumen trifft Eisei mit ihrem Vater Joseph ein. In der Stille wird Hochzeit gehalten. Daß Eisei katholischer Konfession ist, bildet nicht das geringste Hindernis für die Ehe. Tendler selbst spendet seinen nicht unbeträchtlichen Sparpfennig als Morgengabe und versucht erst in der Werkstatt, dann in der Pflege des Gartens sich nützlich zu machen, bis sich die alte Lust zu seinem Berufe immer unwiderstehlicher regt. Während er sich anfangs nur an Sonntagnachmittagen mit seinen Puppen stillvergnügt abgegeben hat, liegt er seinem Schwiegersohn eines Tages allen Ernstes an, ihm wieder einmal ein öffentliches Auftreten mit seinen Lieblingen nachzulassen. Da alles Abreden umsonst ist, wird seinem Wunsche endlich stattgegeben. „Die schöne Susanne, Schauspiel mit Gesang

in vier Aufzügen“ wird für Sonntagabend aufs Programm gesetzt. Nur muß eine ehemalige Schauspieler-Souffleuse, das Kröpel-Lieschen genannt, die Frauenrolle übernehmen. Im Rathaussaale geht das Stück in Szene. Aber die neue Partnerin ruft durch ihren völlig mißglückten Gesangsvortrag ein so unbändiges Gelächter hervor, daß auch die Ruhe heischende Stimme des alten Puppenspielers völlig unbeachtet bleibt, bis ihm durch einen von der Gallerie geschleuderten Pflasterstein zulezt die Figur des Kasperle aus der Hand geschlagen wird und der Vorhang herabfällt. Der feige Attentäter ist einer der bössartigen Jungen eines neidischen Konkurrenten Pauls, des schwarzen Schmidts. Am andern Morgen entdeckt jener an der Haustür die höhnische Kreideaufschrift „Pole Poppenspüler“. Aber das Schimpfwort hält sich doch nur kurze Zeit im Munde der Leute und fängt bald an wieder zu verflingen. Dem alten Tandler ist seit dem empörenden Skandal alle Freude am Leben vergällt. Langsam schiebt er dahin. Eine übereilte Veräußerung seiner Marionetten vermag Paul durch allmählichen Rückkauf wenigstens noch gut zu machen. Nur der kunstvolle Kasperl ist unauffindbar bis auf weiteres.

Erst beim Begräbnis des nicht lange danach verstorbenen Mannes, als eben der Propst an den Rand der Gruft tritt und den ersten Spaten voll Erde hinunterwirft, wird der Vermißte plötzlich von einem der Schmidt-Jungen über die Kirchhofsmauer herübergeschleudert und sinkt mit hinunter in die Tiefe zwischen Blumen und Erde, bis er von den folgenden Schollen bedeckt und so zugleich mit bestattet wird. So wandelt sich die beabsichtigte Ruchlosigkeit nach der schönen Ausdeutung des Geistlichen in ein Symbol der Liebe und Anhänglichkeit. Den Freoler hat die verdiente Strafe ereilt. Er ist zum Sechthbruder und Landstreicher geworden.

Der alte Paulsen ist am Ende. Schon seit einiger Zeit hat sein Zuhörer die freundliche Wirtin Ausschau halten sehen. Mit einem Hinweis auf das innige Verhältnis der beiden Ehegatten bricht auch er seine Wiedergabe des Vernommenen ab: „Es waren prächtige Leute, der Paulsen und sein Puppenspieler-

Eisei.“ So rundet sich die Novelle von selbst zu einem geschlossenen Ganzen.

Aus den angeführten Schlußworten klingt etwas wie eigene Freude des Dichters an den gelungenen Gestalten der beiden handelnden Hauptpersonen. Sie sind allerdings wie mit farbigem Stifte gezeichnet und scheinen nicht erdacht, sondern dem Leben selbst abgelauscht zu sein. Noch mehr gilt dies für die äußerlich zwar zurücktretende, in Wirklichkeit aber im Mittelpunkt des Interesses stehende Persönlichkeit des kuriosen Marionettenkünstlers Joseph Tendler. Schritt für Schritt gewinnt die Charakteristik dieser drei wichtigsten Gestalten an Anschaulichkeit und Frische. Was erst mit wenigen Strichen wie im Porträt skizziert wird, wächst sich allgemach zu eindrucksvoller Plastik aus. Nirgends dämpft der Dichter mehr ab. Gerade die Erinnerungsbilder sind von schöner Lebensfülle. Die Technik der rückschauenden Novelle bringt es nun mit sich, daß der Kunstbrechler und Mechaniker Paul Paulsen, die führende Persönlichkeit, zunächst in allgemeinen Umrissen gezeichnet wird, bis er selbst durch seine Worte seinen Entwicklungsgang erläutert. „Paulsen war seiner Abkunft nach ein Frieser und der Charakter dieses Volksstammes aufs schönste in seinem Antlitz ausgeprägt; unter dem schlichten blonden Haar die denkende Stirn und die blauen sinnenden Augen; dabei hatte, vom Vater ererbt, seine Stimme noch etwas von dem weichen Gesang seiner Heimatsprache.“ So leitet Storm ein. Wir folgen alsdann im Geiste Paulsen von seinen ersten Jugendstreichen an bis zur angesehenen Stellung als deputierter Bürger der Vaterstadt. Auch in das solide und wohnliche Elternhaus nehmen wir Einblick. Wir lernen seinen geschickten, energischen Vater kennen, der den wilden Knaben in ernster und doch so liebevoller Zucht hält. Ebenso die gute, sorgsame Mutter, die ihn zu Pünktlichkeit und Dienstbarkeit erzieht und selbst bei ihrer Fürsorge für seine Gespielin den Grundsatz bewährt, „das Kind mußte recht ordentlich angehalten sein“. Die weitere Laufbahn ist im ganzen die typische eines tüchtigen Handwerker- Sohnes. Er besucht nach der Elementarschule noch die Quarta der

Gelehrtenſchule, tritt dann beim Vater in die Lehre, macht ſein Geſellenſtück und geht hierauf drei Jahre auf die übliche Wanderſchaft, „um die nach den Zunftgeſetzen vorgeschriebenen Wanderjahre bei der ſpäteren Bewerbung um das Meiſterrecht nachweiſen zu können“. In ſeiner Abweſenheit führt dann der Altgeſelle Heinrich „mit Genehmigung der Zunftmeiſter“ einſtweilen die Vertretung des Geſchäfts, bis Paulſen ſelbſt die Leitung dann in die Hand nimmt. Aber auch ſonſt finden ſich allerorten Hindeutungen auf alten guten Brauch und das geſunde Selbſtgefühl der zünftigen Handwerker. Man merkt, der Dichter macht aus ſeiner Zuneigung zu dieſem Stande, dem er noch ſpäter in der anheimelnden Geſtalt des Kleinmeiſters 'Bötger Baſch' (1885—86) ein ſchlichtes Denkmal geſetzt hat, durchaus kein Hehl. Freilich iſt es nicht das Handwerk der Blütezeit, das er uns vorführt, wo Wohlhabigkeit, Arbeits- und Sangesfreudigkeit, ein kräftiges Standesbewußtſein und ſtraffe Organiſation die Herzen höher ſchwellen ließ. Vielmehr darf man mit Erich Schmidt von einem Scheidegruß ſprechen, den der Dichter dem niedergehenden Kleinbetrieb zuwinnt. Denn er verſchweigt nicht die Anzeichen des immer weiter um ſich greifenden Verfalles. So kann er ſich die Aufnahme des fahrenden Gauklervolkes in die Schneiderherberge „mit der Reputation des wohllehrsamen Handwerks“ keineswegs zuſammenreimen. Und wenn die freundliche Meiſterſwitwe bei allem Mitgefühl die Ehe mit der Tochter eines umherziehenden Puppenspielers dennoch ernſtlich widerrät, ſo wirkt eben nur die alte Tradition nach, wo man an der Forderung feſthielt, das Handwerk müſſe ſo rein ſein, „als hätten -es die Tauben beſehen“, und dem entſprechend nicht nur Abdecker, Scharfrichter, Bader, Müller, ſondern auch Spielleute, Komödianten, Quackſalber und Zahnreiſer als „unehrlich“ verſemte. So wenig daher auch Paulſen vor dem Gerede der Leute im Grunde bangt, ſo läßt er doch nach der Verheiratung Liſei keine Rollen weiter ſpielen. Denn „für die Frau eines Bürgers und Handwerksmeiſters wollte ſich das denn doch nicht ziemen“. An die alte patriarchaliſche Lebensgemeinschaft zwiſchen Meiſterfamilie, Lehrling und Geſellen aber gemahnt das ſchöne Verhältniſſ zw iſchen Paulſen und dem alten

Heinrich. Wie ein wertgeschätztes, unentbehrliches Familieninventar geht er vom Vater auf den Sohn über, dem er schon in seiner Knabenzeit beim Ausschneiden der Puppen mit geholfen hat. Die kurze Pfeife ist sein regelmäßiger Begleiter, auch wenn er dem alten Tendler verständnisinnig beim Erzählen der Puppenschiedsake zuhört. Er begleitet ihn zur letzten Vorstellung und läßt im entscheidenden Moment rücksichtsvoll den Vorhang herunter. Aber als er den guten Alten verloren hat, da geht er „an seinen noch übrigen Sonntagnachmittagen umher, als wisse er mit sich selber nicht wohin“. Ihm gegenüber stehen als Vertreter der jüngeren, entarteten Generation die Söhne des schwarzen Schmidt, der immer seinen kärglichen Tagesverdienst des Abends vertrinkt und verspielt, bis er im Armenhause endet, während sein Ältester als Vagabund von Ort zu Ort zieht und von den nach Zunftgebrauch gereichten Geschenken sein „elendes Leben“ armselig fristet. So erhält diese Novelle zugleich auch in dieser Beziehung einen interessanten kulturgeschichtlichen Hintergrund und kann mit der oben erwähnten und der bereits 1867 verfaßten 'In St. Jürgen' zu den wirksamsten poetischen Behandlungen des Handwerkerstandes gerechnet werden (vergl. z. B. meine Skizze in Ilbergs Neuen Jahrbüchern IX. Bd. S. 484 ff.).

Auch Liseis Charakteristik wird anfangs nur in gedrängter, aber doch so vielsagender Andeutung gegeben, daß wir auf das Weitere begierig sind. „Die Frau dieses nordischen Mannes war braun und von zartem Gliederbau, ihre Sprache von unverkennbar süddeutschem Klange. Selbst die schwarzen Augen, „die einen See ausbrennen können,“ üben von vornherein einen fremdartigen Reiz. Die ersten Worte, welche von ihr angeführt werden, lassen über ihren oberbairischen Dialekt keinen Zweifel. Storm hat sich dieses Kunstmittels der Charakteristik mit entschiedenem Erfolg bedient und von seinem Gewährsmann Franz von Kobell feinsinnig zu lernen verstanden. Die naive Herzlichkeit und Drolligkeit, die er dadurch seiner kleinen Puppenspielerin verleiht, steht ihr vortrefflich zu Gesicht. Überhaupt entfaltet er in der poesievollen Schilderung ihres Jugendidylls wieder einmal seine ganze Meisterschaft. Storm versenkt sich mit sichtlicher Liebe in die Zeit

der Kindheit und ihres stillen Glückes. Eben weil er selbst eine freudenreiche Jugend erlebt hat und mit seinen eigenen Kindern wieder jung geworden ist, geht ihm so gern der Mund über, was das Herz voll ist. Es mag wenig Motive dieser seligen Zeit geben, die er nicht künstlerisch auszumünzen versucht hat. Von dem duftigen Märchen des „kleinen Häwelmann“ etwa an bis zum schmucklosen Gedentblatt für die geschichtentundige Bäckers-tochter Lena Wies und weiter taucht eine Fülle lieblicher Kinder-gesichter vor unserm Blick auf. Wir hören den kleinen Strampel-maß im Rollbettchen unternehmungslustig den alten Mond an-herrschen, wir sehen den aus wohlhabender Familie stammenden Marg mit dem Patriziertöchterlein Anne Lene ein graziöses Menuett vorführen, während sein plebejischer Spieltamerad, der struppige Schuhflidersohn Simon, getränkt von dannen schleicht; wir beobachten den zwölfjährigen Alfred mit seiner verwegenen Gefährtin Jenni beim halsbrecherischen Spiele von „Räubern und Soldaten“, staunen den famosen Knecht Ruprecht an, dessen humorvolle Verse das Entzücken jedes Sertaners sind, nehmen an Tanzstunde, Schmetterlingsjagd und Schlittschuhlaufen teil — der Aufzählung wäre kein Ende. Die kleine Eisei mit ihrem rosigen Gesichtlein und dem schwarzen Haare gehört mit zu den an-mutigsten Gestalten. Kein Wunder, daß sie Paul trotz ihres ver-schoffenen roten Kleidchens wie vom Märchenglanz umflossen er-scheint. Durch immer neue Züge weiß der Dichter für sie einzu-nehmen, bis er uns beim Scheine der Laterne ein Bild von wirt-lich rührendem Liebreiz schauen läßt. Der ganze Zauber kindlicher Unschuld ist über diese Szene gebreitet, wo die armen verstörten Kleinen in der Puppentiste friedlich schlummern, Eisei, einer Schmetterlingspuppe vergleichbar, auf Pauls Brust gesunken. Nicht minder reizend wirkt ihre lustige Geschäftigkeit und die kluge Treuherzigkeit, womit sie den Geschichten lauscht. Bild auf Bild zieht so an uns vorüber in bunter Abwechslung.

Wir begegnen ihr wieder, als sie zur schlanken Jungfrau er-blüht ist, sehen sie in hingebender Zuneigung an ihrem guten „Vater!“ hängen und schließlich als liebende Gattin und rührige Hausfrau im traulichen Kreise walten. Aber wenn ihr auch

silberne Fäden dann das Haar durchziehen, die Anmut ihrer Züge ist noch nicht verblichen. Ohne Zwang gestaltet sich so alles zu einheitlichem Eindruck für den Leser.

Ebenso glaubt man die gestrenge Madame Resel Tandler mit ihrem steifen hölzernen Gesicht und dem alten italienischen Strohhut lebhaftig vor sich zu sehen. Es paßt gut zu ihrer Art, daß gerade sie die Kasse führt, wie sie überhaupt das Regiment im Hause ausübt und oft zu „wüßt“ wird. Sie fühlt sich aber eben auch als die Tochter des berühmten Puppenspielers Geißelbrecht. Es ist ein historischer Zug, wenn sie ihm eine unzweideutige Abneigung gegen das „gotteslästerlich Stück“ vom Doktor Faust nachsagt: „Mein Vater selig hat's nimmer wollen in seinen letzten Jahren!“ In der Tat hatte dieser „b'sondere Mann“ in seinem Manuskripte diejenigen Stellen, welche ihm darin Gewissensbisse verursachten, angemerkt und einfach weggelassen, später aber am Schlusse das Geständnis beigeschrieben: „Alles was unterstrichen ist, bewege mich, daß ich Fausten nie wieder aufführen werde.“ Dennoch ist noch in seinem Todesjahre 1817 eine derartige Aufführung von ihm bezeugt. Daß aber hinter der rauhen Schale der Frau Tandler doch ein milderer Sinn sich auch birgt, zeigt nicht nur die Begünstigung ihres Mannes: „Mutter, du bist ja auch nit gar so schlimm!“, sondern vor allem ihre letzte Mahnung an Eisel: „Verlaß den Vater nicht! Sein Kindesherz ist zu gut für diese Welt!“ Sie hatte damit den Kern seines Wesens bezeichnet.

Der alte Puppenspieler Joseph Tandler aus München erregt unsere Aufmerksamkeit in ganz besonderem Maße. Gibt er doch unmittelbar den Anlaß für die Überschrift der Novelle. Er fesselt gleich sehr als schlichter, gutmütiger Mensch wie als Marionettenkünstler. Schon beim ersten Auftreten verspricht der kleine, lustig blärende Mann, dem unter der grünen Schirmmütze die kurzen schwarzen Haare wie Spieße vom Kopfe abstehen, etwas besonderes. Er versteht auch seinen Beruf gründlich, daß er so leicht nicht aus dem Konzept gerät. Wie liebenswürdig kleidet ihn die behagliche Schelmerei über die bewiesene Geistesgegenwart! Mit Frau und Kind verkehrt er in gleicher Freundlichkeit

und Sanftmut, die sich auch durch das Zanken der Gattin nicht beirren läßt. Dabei ist er erfüllt von peinlichstem Ehrgefühl. „Die Schand“ seiner Untersuchungshaft wirft ihn aufs Krankenlager. Ebenfowenig aber will er sein Eisei dem Paul „völlig arm“ zubringen. Darum übergibt er ihm die zwei mit alten Harzdritteln und mit Kremnitzer Dufaten gefüllten Beutel als Mitgift. Eine ähnliche Empfindlichkeit läßt ihn zuletzt das „Gnadenbrot“ als unverdiente Gabe verschmähen und veranlaßt sein nochmaliges öffentliches Auftreten, wo selbst er über das feige Bubentstück in gerechtem Zorn aufbraust, dann aber gebrochen zusammensinkt. Es ist gerade bei seiner kindlichen Seele der Kummer doppelt verständlich, der ihn ergreift beim Anblick der so unwürdig behandelten Puppenliebtinge, die er für einen Spottpreis aus der Hand gegeben hat: „Hier saß ein Mädchen mit der heiligen Genovesa auf der Haustürschwelle, dort ließ ein Junge den Doktor Faust auf seinem schwarzen Kater reiten; in einem Garten in der Nähe des Schützenhofes hing eines Tages der Pfalzgraf Siegfried neben dem höllischen Sperling als Vogelscheuche in einem Kirchbaume.“ Als aber das alte Brustleiden sein Ende beschleunigt, verleugnet er auch in dieser Leidenszeit nicht seine Geduld und dankbare Freundlichkeit. Nur ein so kindlich reines Gemüt, wie er es besitzt, vermag mit heiterem Lächeln zu sprechen: „Mit den Menschen hab ich nit immer könne firtti werd'n; da droben mit den Engeln wird's halt besser gehen.“

An seiner Kunst hängt er mit Leib und Seele. Trefflich versteht er sich darauf, passende Zugstücke vorzuführen. Aber alle überragt doch an Bedeutung der Doktor Faust, mögen sie von der heiligen Genovesa, dem verlorenen Sohne, der schönen Susanna oder von sonst wem handeln. Storm hat sich in der Skizze dieser Aufführung aufs engste an das von Karl Simrod rekonstruierte Puppenspiel in vier Aufzügen vom 'Doktor Johannes Faust' angeschlossen (Frankfurt am Main 1846). Ihm hat er nicht nur den Gang der Handlung, sondern auch eine Reihe wörtlicher Zitate entnommen. Dazu gehört auch die später gestrichene Hindeutung auf den Inhalt des dritten und die Anfangszene des vierten Aufzugs: „Im dritten Akt sah man Faust an dem herzoglichen Hof

zu Parma; er trieb seine Zauberkünste und in Gold und Seide an der Seite der schönen Herzogin. Doch schon naht sich die Reue. „Sprich, Teufel! Kann ich noch zu Gott kommen?“ fragt er seinen höllischen Begleiter; und Mephistopheles verschwindet unter Heulen. — Aber auf's neue fällt der Unglückliche in die Schlinge des Bösen“ (Deutsche Jugend, IV. Bd. S. 138). Bezeichnend ist überdies auch die dem katholischen Tandler in den Mund gelegte Moralabsicht: „Es ist doch auch a Lehr und Beispiel für die vielen Gottlosen in der Welt!“ Man darf Storms dichterische Neubelebung der alten Volksunterhaltung wohl als die anziehendste Schilderung des Puppenspielles bezeichnen. Sie ist derjenigen Goethes sicherlich ebenbürtig. Schon von der pomphaften Ankündigung bis zum Beginn der Vorstellung bleibt kein Moment des kindlichen Gefühlslebens unbeachtet. Besonders eindringlich bringt er die erwartungsvolle Stimmung dem Leser zum Verständnis. Man plaudert nur noch mit halber Stimme, der Stadtmusikus mit seinen drei Siedelgefellern findet kaum Gehör, dagegen mustert Paul beim schwachen Scheine der spärlichen Talglichter wie gebannt den sonderbar verzierten Vorhang, während ihm die Unterhaltung über eine triviale Schulgeschichte schier eine Entweihung dünkt. Da läutet das Glöcklein, und kein Auge wendet er mehr von der Bühne: „Diese seltsamen Bewegungen, diese feinen oder schnarrenden Puppenstimmchen, die denn doch wirklich aus ihrem Munde kamen — es war ein unheimliches Leben in diesen kleinen Figuren.“ Mit einer geradezu beängstigenden Phantastik aber beseelt der Dichter dieselben in der bleichen, gespensterhaften Mondscheinbeleuchtung, wo sie fast wie Verstorbene erscheinen. Paul dreht sich unwillkürlich um, als sie, vom Winde bewegt, mit den Köpfen zu wackeln und mit den Armen und Beinen zu klappern anfangen. „Als aber plötzlich der kranke Kasperl seinen Kopf zurückschlug und mich mit seinen weißen Augen anstierte, so bekennt er selbst, da dachte ich, es sei doch besser, ein wenig an die Seite zu gehen.“

Der „Wurftl“ ist aber auch ein Kasperl von hervorragender Kunstfertigkeit. Er ist der stete Gefolgsmann des Puppenspielers in allen Lebenslagen, von der Werbung bis zur Bahre. Ihm hat er selbst einst das „G'sichtl“ wirkungsvoll ausgeschnitten

und sich dadurch sein Reßel verdient, während der erfahrene Schwiegervater Geißelbrecht die kunstreiche Mechanik gemacht hat. Es ist kein Wunder, daß dieses Prachteremplar von Gelentigkeit mit seiner urkomischen, wurstförmigen Nase, dem Nußnadermunde und dem verführerischen Schielen das Publikum ganz verwirrt macht vor Staunen und Ergötzen. Er wirkte als Burgdienner im gelben Nantinganzug nicht weniger burlesk wie als Haustnecht, wenn ihm der unvermutete Unfall nicht zugestoßen wäre. Und als er schon verschollen scheint, taucht er noch einmal flüchtig auf, um seinem Herrn und Meister das letzte Geleit zu geben. Auch er, der kleine Narr, hat damit sein Geschick erfüllt: „Seinen großen Nasenschnabel hatte er traurig auf die Brust gesenkt; der eine Arm mit dem kunstreichen Daumen war gegen den Himmel ausgestreckt, als solle er verkünden, daß, nachdem alle Puppenspiele ausgespielt, da droben nun ein anderes Stück beginnen werde.“ Würdigt man also die poetische Verklärung der spaßhaften Kunstfigur richtig, so muß man Emil Kuh recht geben, der dem Dichter am 5. Januar 1875 unter lebhafter Anerkennung versicherte, daß er gleichsam „menschlich dichterisch“ für den Hanswurst das getan habe, was Lessing und Julius Möser literar-ästhetisch für ihn gewirkt hätten.

Ebenso sind die nur gelegentlich in die Handlung eingreifenden Personen, sowie die wichtigsten Örtlichkeiten mit wohl abgewogenen, charakteristischen Linien gezeichnet. Wir sehen den behäbigen Herbergsvater mit der grünen Schürze neugierig seine merkwürdigen Gäste begrüßen, hören die Bierstimme des dicken Stadtausrufers, nachdem er mit dem Schlüssel an sein blankes Messigbeden geschlagen hat, und beobachten sein Räuspern und sein würdevolles Weiterschreiten. Nur wenige Worte sind dem alten gutmütigen Ladendienner Gabriel gewidmet. Und doch glauben wir ihn in seinem pfeffer- und salzfarbenen Rock greifbar vor uns zu erblicken. Noch an einer Stelle benutzt der Dichter den Dialekt zur Schilderung einer Persönlichkeit. Es ist der gemütliche Schneidergesell, der im schönsten Sächsisch seiner Verwundung über sonderbare Einlage in das Fauststück Ausdruck gibt, aber von seinem groben Nachbar energisch zur Ruhe verwiesen

wird. Den brutalen Charakter des schwindelhaften Gefängnisinspektors verrät schon die gegen das junge Weib erhobene Faust, der angeschlagene Schimpfton bestätigt nur zu sehr die Vermutung, desgleichen die gläserne Kommandostimme, womit er den schuldlosen Arrestanten kurzer Hand entläßt. Auch bei dem an sich noch ganz reputierlichen Kröpel-Lieschen ahnen wir im voraus den tragikomischen Ausgang. Denn mag sie auch sonst „ein dreimal gewürztes Frauenzimmer“ sein, ihre in der Tiefe unharmonisch grunzende Stimme paßt übel genug zum Vortrag eines zarten Liedes. Kann endlich die Gestalt des alten treuen Propstes uns mit weniger Zeilen so sympathisch gemacht werden als durch die würdige, liebevolle Art, wodurch er dem peinlichen Zwischenfall die unedle Spitze abbricht und alles noch zum besten wendet? Uner schöpflisch scheint der Dichter in der Anwendung seiner Kunstmittel. Nicht nur die von ihm besonders gern verwertete Schilderung von Auge, Haar, Gestalt und Stimme dient seinem Zwecke, sondern namentlich auch in der Angabe der Tracht weiß er immer das wirklich Charakteristische herauszufinden. So erhalten wir auch von den Nebenpersonen bestimmte, individuelle Vorstellungen. Es sind Menschen, wie sie im Leben wandeln, keine Karikaturen, so schwierig es sein mußte, gerade bei solchem absonderlichen Künstlervölkchen die rechte Mitte zu treffen.

Wie geschickt versteht es ferner Storm, uns in die norddeutsche Küstenstadt zu versetzen! Man fühlt sich gleichsam angeheimelt, wenn das Bild von Pauls schmuckem Elternhaus mit dem einladenden Garten vor uns ersteht. Wir mustern die kleine weiße Bant mit den grünen Stäben in Rück- und Seitenlehnen neben der Haustür, wo man sich des Abends friedlich auszuruhen pflegt, nachdem vorher schon Paul darauf in frischer Luft seine Schularbeiten erledigt hat, wenn auch durch den verführerischen Ausblick zu mancher Unterbrechung veranlaßt. Auch den Fortschritt vom altmodischen Ausrufer zur Einführung eines Wochenblättchens erleben wir. Mit dem alten baufälligen Kasten des Schützenhofes auf der Süderstraße aber, dem Schauplatz der Puppenspielaufführungen, werden wir sogar bis an alle Einzelheiten vertraut. Wir dürfen ihn nicht nur von außen und innen genau besichtigen,

von der großen, knarrenden Haustür mit dem gemalten Schützenbruder bis zu dem öden weißgealkten Saale, sondern erhalten von unserem kundigen Führer auch mancherlei historischen Aufschluß über den allmählichen Verfall der Gesellschaft und des Gemäuers. Es ist ein Stück hufumer Geschichte.

Storm hat es selbst ausgesprochen, daß er den gewählten dichterischen Vorwurf „nur seinen inneren Erfordernissen gemäß“ behandeln wollte. Es ist ihm bestens gelungen. Aber eben diese künstlerische Ausgestaltung eines dem kindlichen Interesse so nahe liegenden Stoffes ist zugleich eine der wertvollsten Jugendschriften überhaupt geworden. Sie hat wesentlich dazu beigetragen, eine Reformbewegung in der Beurteilung der gangbaren Jugendlitteratur ins Leben zu rufen, die den rührigsten Vertreter in Heinrich Wolgast gefunden hat. Dieser Verfasser hat sowohl im Begleitwort der Sonderausgabe als namentlich in seinem anregenden Buche über 'Das Elend unserer Jugendlitteratur' (Hamburg 1899) mit wärmsten Worten gerade auf diese Bedeutung von Storms Novelle hingewiesen, die nicht nur dem pädagogischen Ziele der Belehrung und Vereblung trefflich diene, sondern vor allem auch zur richtigen literarischen Genußfähigkeit erziehe. Die vorliegende Betrachtung wird das Urteil nur weiter rechtfertigen und stützen.

II.

Ein stiller Musikant.

Diese Novelle ist im Januar des Jahres 1875 abgeschlossen worden. Sie folgte also fast unmittelbar auf die vorher genannte. Aber die Verhältnisse sind völlig andere. Der Musik, speziell der Mozarts, gilt die poetische Huldigung. Diese Künstlernovelle ist ein neuer Beweis für die mannigfachen Beziehungen, welche Storm zur Dichtung der Romantiker aufweist. Denn in dieser spielt der Künstler die erste Rolle. „Jeder Mensch sollte Künstler sein. Alles kann zur schönen Kunst werden.“ Dieser Ausdruck von Novalis ist nur ein Beispiel für viele. So sahen

die Romantiker in der poetischen Verherrlichung der verschiedenen Künste eine ihrer vornehmsten Aufgaben. Da glaubten sie ihre inneren Offenbarungen am schönsten aussprechen zu können. Wenn sie in den reinen Regionen der Kunst schwelgten, fühlten sie sich der nüchternen Alltäglichkeit entrückt, die jeden Enthusiasmus tötet, dort durchlebten sie erst die wahren Wonnen des dichterischen Schaffensdranges. Es lag in der Universalität ihrer Bestrebungen begründet, daß sie dabei auf allerlei Kunstgebiete übergriffen und bald hier, bald da ein Gefäß für ihre Ideen und Stimmungen suchten. Das große Muster blieb die Darstellung des Schauspiels in Goethes 'Wilhelm Meister' (1796). Aber schon vor ihm hat Wilhelm Heinse teils über die Malerei im 'Ardinghello' (1787), teils über die Musik in 'Hildegard von Hohenthal' (1795—96) seine poetischen Phantasien verkündet. Von den späteren Künstlergeschichten haben besonders die von Wackerroder und Tieck gedichteten 'Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders' (1797) und der von letzterem allein verfaßte Roman 'Franz Sternbalds Wanderungen' (1798) eine fruchtbare Nachwirkung geübt. Schließlich machte Novalis in seinem 'Heinrich von Ofterdingen' (1799—1800) die Dichtkunst selbst zum Gegenstand schrankenloser Verehrung. Aber dieses Evangelium romantischer Mystik ist Fragment geblieben. Andererseits führte die begeisterte Versenkung in die Werke mittelalterlicher Künstler von selbst dazu, berühmte Meister in der Dichtung zu neuem Leben erstehen zu lassen. Und zwar gab hier namentlich der Däne Gottlieb Ohlenschläger mit seinem erfolgreichen Trauerspiel 'Correggio' (1816) für lange Zeit den Ton an. Die ergreifende Leidensgeschichte vom Ringen und Sterben des Malers Antonio Allegri da Correggio wurde schlechthin zum Typus einer romantischen Künstlertragödie. Verwandter Natur ist Tiecks Novelle vom 'Dichterleben' Shakespeares und die vom 'Tod des Dichters', die er dem großen Portugiesen Luiz de Camoens widmete, während Achim von Arnim in Briefform nach vorgebliebenen Berichten eines Zeitgenossen von 'Raphael und seinen Nachbarinnen' erzählte und der Pseudoromantiker Friedrich Kind sogar 'Van Dycks Landleben' dramatisierte. Von weiteren Beispielen abgesehen.

Storms Novelle gehört der ersten Richtung zu. Wie sehr man aber gerade in dieser Gruppe die Wunder der Tonkunst dichterisch auszudeuten suchte, zeigt recht charakteristisch eine Stelle aus den von Waderroder und Tied herrührenden 'Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst' (1799), wo im Gegensatz zur Skulptur und Malerei behauptet wird: „Die Musik ist der letzte Geisterhauch, das feinste Element, aus dem die verborgendsten Seelenträume wie aus einem unsichtbaren Bache ihre Nahrung ziehen; sie spielt um den Menschen, will nichts und alles, sie ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als die Gedanken.“ Ja, sie wird geradezu die wunderbarste Erfindung zur Aufbewahrung der Gefühle genannt, weil sie uns dieselben „auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüths untörperlich, in goldne Wolten lustiger Harmonie eingekleidet“ zeige. Storm teilte zwar nicht solche Überschwenglichkeiten, aber er besaß große Liebe zur Musik und ein feines Verständnis für ihre Schönheiten. In Heiligenstadt wie in Husum hatte er einen kleinen Gesangverein gegründet und um die künstlerische Entwicklung desselben sich wohl verdient gemacht. Selbst im Besitze einer klangschönen Tenorstimme pflegte er zudem lebhaft gute Hausmusik. So mag es ihm Bedürfnis geworden sein, dem Genius Mozarts ein Scherflein des Dantes abzutragen.

Diese neue Novelle Storms ähnelt der zuvor besprochenen wesentlich, was den Aufbau anbelangt. Sie bietet ebenfalls eine Rahmenerzählung. Wieder leitet der Dichter persönlich ein, um uns zuvörderst den alten Musiklehrer Valentin vorzustellen, ehe er diesen selbst seine Lebens- und Entsagungsgeschichte vortragen läßt. Auch hier ist es eine norddeutsche Stadt, in die wir zu Anfang eingeführt werden. Und zwar ist der Erzähler nur durch Zufall mit dem kleinen Mann im schwarzen Tuchröckchen näher bekannt geworden. Aber das Zusammentreffen beim Antiquar und das daran sich schließende Gespräch über den Dichter Hauff hat doch beide soweit befreundet, daß sie in der Folgezeit manch Stüdchen Weges gemeinsam verplaudern und

sogar einzelne Spaziergänge unternehmen. Freilich geht jener alte Junggeselle so leicht nicht mit der Sprache heraus. Als ihm sein Gast zum ersten Male in sein einfaches Stübchen folgt, macht er zwar allerlei seltsame Beobachtungen, aber weder da, noch bei späteren Besuchen wird ihm eine befriedigende Aufklärung. Erst eines Herbstabends wird er gesprächiger und gibt eine Episode seines Lebens zum besten. Er erzählt von der früheren Hausgefahrtn „Signora Katerina“, seiner absonderlichen alten Freundin. Das veranlaßt seinen Besucher, nach weiterem zu forschen. Und so teilt der Musiklehrer zunächst einen Abschnitt aus seiner Jugendzeit mit.

Der Bericht ist grundlegend für das Verständnis seiner ganzen Persönlichkeit. Von Kindheit an hat er an einer eigentümlichen Kopfschwäche gelitten. Die Mutter ist ihm schon im zwölften Lebensjahre entrissen worden. Sein Vater, von Beruf Advokat, hat nicht nur für geschichtliche Bücher ein besonderes Interesse, sondern ist außerdem ein leidenschaftlicher Musikliebhaber. Daher erteilt er dem Sohne selbst diesen Unterricht, aber weder sich zur Freude, noch jenem zu Frommen. Seine aufbrausende Art verwirrt nur den armen schüchternen Jungen, bis eine heftige Szene eine Wandlung herbeiführt. Als dieser eines Tages an einer schwierigen Stelle einer Clementischen Sonate wiederholt scheitert, läßt sich der Vater vom Zorn hinreißen, ihm einen Schlag ins Gesicht zu versetzen. Scham und Schmerz wirken Wunder. Die Passage gelingt. Aber beim Durchnehmen eines neuen Musikstückes packt den ängstlichen Knaben nur um so größere Befangenheit, so daß er mit flehentlich erhobenen Händen um Nachsicht bittet. Wie tief den Vater der Anblick des zitternden Kindes bewegt hat, zeigt er unmittelbar darauf. Verzweifelt hat es sich nach dem Fortgang des Vaters abgemüht, bis es bitterlich weinend den Kopf in die Hände legt. Durch das Klopfen eines bekannten Handwerkers, der in Geschäftsangelegenheiten kommt, wird es aufgeschreckt und meldet dessen Begehr. Da ruft der Vater leise, aber innig den Namen des kleinen Christian, und hingebend sinkt dieser ihm an die Brust. Der Augenblick gewinnt Bedeutung für das ganze Leben des Jungen. Seit dieser väter-

lich warmen Liebkosung fällt kein hartes Wort mehr. Nie empfindet der Knabe wieder die Pracht des Frühlings mit solch kindlicher Seligkeit als in jenem Jahr. Sogar in schlichten Versen strömt er sein Glücksgefühl aus. Der Veilchentrans, den er auf einsamen Pläze hinter der Stadt gewunden hat, er muß die Stube des geliebten Vaters zieren. Der Erzähler bricht ab.

Die Fortsetzung gibt er auf dem Zimmer seines Freundes, der ihn zum Abendbrot einlädt. Er setzt sich auf das behagliche Sofa neben ihn, steckt sich eine seiner langen Pfeifen an und fährt nach einem Probeschluß aus dem dampfenden Punschglas mit dem Bericht seiner Lebensgeschichte fort. Sie sind rasch erzählt. Und doch wohnt ihnen eine eigene Tragik inne. Er hat sich selbst den Beruf eines Musiklehrers erwählt. Nach sorgfältiger Ausbildung bei einem tüchtigen Klaviermeister läßt er sich in einer kleinen Stadt nieder und übt seinen Beruf mit gutem Erfolg, so daß er trotz des mäßigen Honorars schon in den ersten Jahren ein ganz hübsches Sümmchen zurüchlegt. Wofür? Er wagt es nur anzudeuten. Das sangesfreudige Töchterlein seines damaligen Hauswirtes, eines Buchbindermeisters, tut's ihm an. Wenn dieses lustige Ännchen Volkslieder und Opernmelodien mit frischer Stimme durchs ganze Haus schmettert, gerät sogar die „Signora Katerina“ ins Feuer, obwohl sie, über den Übermut des Naturkinds grollend, ins Mansardentämmerchen abziehen pflegt. Valentin aber, der seine gefällige Schülerin immer lieber gewinnt, beginnt ernstlich seine Vermögensumstände zu berechnen. Es sollte anders kommen. Er ist nebenbei auch Dirigent einer Siedertafel. Da erkrankt unmittelbar vor dem dritten Winterkonzerte eines Jahres der Haupttenorsänger. Er selbst muß in der Not mit einem Klaviervortrag einspringen, um die Lücke des Programms auszufüllen, und wählt die Phantasiesonate des von ihm besonders verehrten Meisters Mozart. Mit heiligem Eifer bereitet er sich auf die Wiedergabe des Tonstücks vor, dankbar dabei die Ratschläge der alten „Kunstfigur“ nutzend, die selbst eine Schülerin des berühmten Komponisten gewesen ist. Auch die häusliche Generalprobe vor seinem verdienten musikalischen Beirat, dem harmlosen Ännchen nebst ihrem kleinen schwarz-

gefleckten Wachtelhund Polln, verläuft zur allseitigen Zufriedenheit.

So naht denn das Konzert. Eine besondere Genugtuung ist es ihm, daß er das Eintreffen eines berühmten Orgelspielers, der zur Prüfung der neuen Kirchenorgel berufen worden ist, durch eine kleine List um einen Tag verzögert hat. Der erste Teil der Aufführung geht ohne Störung von statten und findet reichen Beifall. Nun betritt er das Podium, nicht ohne tiefe innere Bekommenheit. Aber Ännchens zuversichtliche Blicke machen ihm Mut. Mit begeisterter Hingebung spielt er bis zum Andantino, als ihn ein Flüstern aus dem Saale unruhig zu machen beginnt. Beim Allegro gerät er bereits in ein nervöses Überhasten, bis ihm beim Erwähnen des ganz unverhofft eingetroffenen Künstlers längst vergangene Angstgedanken wieder durch den Kopf rasen und zuletzt die Sinne schwinden. Kaum erwacht er in der Garderobe aus seinem Ohnmachtsanfall, so stürmt er, von jähem Entsetzen gejagt, barhäuptig und ohne Mantel hinaus auf die Straße, durchs Stadttor hindurch und bricht auf einem Feldstein zusammen, lebensmüde und nach Grabesfrieden verlangend. Dort sucht ihn Ännchen, von banger Sorge getrieben, schluchzend umschlingt die mitleidige Trösterin ihren lieben Freund — und doch ist es kein stilles Verlöbniß, sondern ein rührender Abschied. Er zwingt sein Herz zur Entsagung. Der Mißerfolg hat sein Selbstvertrauen erschüttert. Die Konkurrenz, die ihm ein alter Lerngenosse zu bereiten beginnt, beschleunigt seinen Abzug. Ännchen ist ihm noch beim Einpacken behilflich. Er siedelt über in seine Vaterstadt. Aus dem übermütigen Mädchen aber wird eine brave Schullehrersgattin. Damit schließt Valentin seinen zweiten Bericht.

Den Schluß erfährt der Erzähler acht Tage später, als er den Alten beim Unterricht seiner Lieblingschülerin belauscht. Die schlante Marie ist die Tochter seiner Jugendgeliebten. In ihrer musikalischen Ausbildung findet er seine reinste und edelste Befriedigung. Mit ihr zusammen besucht er jetzt zum Frühjahr den zum Eigentum erworbenen Weidenplatz, um die Blumen zum Geburtstag ihrer Mutter zu pflücken. Zugleich aber überläßt er

seinem Gaste das versprochene Dublettenexemplar der mit Chodowiedischen Kupfern ausgestatteten Gedichte Bürgers, auf seinen Wunsch das mit den schlichten Jugendversen.

Die Umrahmung der Erzählung vollendet der Dichter durch Mitteilung eines Erlebnisses, das er etwa zehn Jahre danach in einer größeren Stadt Mitteldeutschlands gehabt hat. Ein musikliebender Bekannter führt ihn eines Abends bei einem Besuche in das Konzert des dortigen Orchestervereins. Obwohl sie sich verspäten, kommen sie doch gerade noch zurecht, um sich an dem seelenvollen Vortrag der Elvira-Arie aus dem zweiten Akte des Don Juan erbauen zu können. Noch weiß unser Erzähler nicht, wer die Sängerin ist, dieses „unicum für klassische Musik“, das sich die Direktion zu verschreiben gewußt hat. Aber als sie nach dem darauffolgenden „modernen Geigencancan“, der trotz aller Sorgfalt und Sicherheit der Mitwirkenden niemandem zu Dank gespielt wird, das von ihrem Lehrer gedichtete und komponierte Jugendliedchen mit hingebender Liebe und bestrickendem Wohlklang erklingen läßt, da fällt es ihm wie Schuppen von den Augen. Hastig zieht er das Programm aus der Tasche und liest den Namen des alten Valentin und seiner pietätvollen Schülerin. Im Herzen aber ist es ihm zu Mute, als sei er „eben nun doch noch mit dem stillen Meister auf seinem Veilchenplatz gewesen“.

Zu seiner Freude kann er es ihr am Abend des nächsten Tages in der Gesellschaft bei seinem Freunde persönlich aussprechen. Von ihr erfährt er aber zugleich, daß der gute, treue Musiklehrer schon lange nicht mehr unter den Lebenden weilt.

Der Dichter kann seine Erzählung nicht enden ohne einen frommen Segenswunsch für solch ein edles Gedenken.

Schon aus dieser Übersicht ergibt sich, daß Storm seine Kunst in erster Linie zur liebevollen Charakterzeichnung des „stillen Musikanten“ Christian Valentin konzentriert. Man beachte nur, wie geschickt er ein Mittel nach dem anderen diesem Zwecke dienstbar macht. Anfangs gibt er die übliche Porträtskizze wieder. Er schildert seine hagere Gestalt und sein schwarzes, abgetragenes Röckchen, sein dürftiges blondes Haar und seine blaßblauen

Augen. Dann verwendet er der Reihe nach folgende Mittel der indirekten Charakteristik. Zunächst: Erwähnung seiner Lieblingslektüre. So hatte er schon in seiner frühesten Prosadichtung 'Martha und ihre Uhr' (1847) seiner alten Freundin Mörtes 'Maler Nolten' in die Hand gedrückt und außerdem in der ersten Fassung auch noch hinzugefügt: „An Immermanns Münchhausen hatte sie eine innige Freude, und manche Stunde hat sie sich mit mir über seinen humoristischen Kampf gegen die soziale Lüge unterhalten. Dadurch unterschied sie sich von den gebildeten Damen der höheren Stände, welche gemeiniglich nur von Frau von Paalzows van der Nees oder dem französischen Grafen von Monte Christo entzückt zu seyn pflegen" (Schleswig-Holsteinisches Volksbuch auf das Jahr 1848, S. 54). Den Meister Valentin läßt Storm aber teils in einer illustrierten Ausgabe von Hauffs 'Lichtenstein' mit aufrichtigem Behagen herumblättern, teils an den klaren Frühlingsliedern Uhlands oder den friedhofsstillen Dichtungen Höltys sich erfreuen, teils eine Strophe des alten Asmus (Matthias Claudius), die dieser zuerst im dritten Teile des Wandsbeker Boten veröffentlichte, und zwar in dem Gedichte 'Nach der Krankheit' 1777, durch eine leichte Änderung umbiegen. Zu seinen literarischen Lieblingen hat sich der alte Junggesell nicht unpassend die musikalischen Ideale Haydn und Mozart vor allen Dingen hinzugewählt.

Serner kommt in Betracht die Beschreibung seiner Häuslichkeit. Die Eigenart des Bewohners wird dadurch bis in kleine Sonderheiten zur anschaulichen Vorstellung gebracht. Es sei nur an die Lessingschen Waldlandschaften erinnert, die er aus dem Nachlaß ererbt hat und wohl in Ehren hält, und an das von einem dichten Immortellenkranze umgebenen Kreideprofil der frühverstorbenen geliebten Mutter. Aus der aufgeschlagenen Partitur der 'Jahreszeiten' errät der Besucher selbst mehr über die musikalischen Fertigkeiten seines Freundes, als er vermutet hat. Was könnte aber das sinnreiche Wesen des stillen Mannes besser illustrieren als jene mit Oblaten an die Zimmertür befestigten Zettel, auf denen er sich bald in ausgehobenen Taktten, bald in Schriftstellerzitataten einen guten Gruß zuruft bei der Rück-

kehr in sein kleines Heim! Später lernen wir sogar seine blitzsaubere Wirtschaft noch im besonderen kennen. Wir sehen die blütenweiße Serviette, welche die Magd über den Sofatisch spreitet, desgleichen die darauf gestellten Tassen nebst der Bunzlauer Kaffeekanne.

Nicht minder willkommen sind Angaben über seinen Gesichtsausdruck, seine Haltung, die Art des Gespräches und seine stehende Wendung, daß man sich keine dummen Gedanken darüber machen solle, wodurch er alle nutzlosen Hoffnungen von sich abzusperren liebt. Das Kinderlächeln, das sein sonst wenig schönes Antlitz zu Zeiten verklärt, das mädchenhafte Erröten beim Einblick eines anderen in seine Verse, stimmt es nicht trefflich zu dem naiven Ausspruch, das ein hervorragender Musiker auch ein guter Mensch sein müsse? Mit welcher bescheidenen Freundlichkeit gibt er weiter seine eigenen Ansichten kund? Wie verständnisinnig nickt er seinem Liebling Mariechen zu!

Und doch ermessen wir den wahren Wert des Mannes erst aus seinem Dichten und Trachten. Er ist nicht allein ein Muster von Selbstverleugnung und Pietät, sondern vor allem auch ein Mensch voll künstlerischen Strebens. Wohl bleibt ihm die Krone für dieses Verdienst versagt, aber er verzehrt sich nicht in wehmütiger Trauer. Diese gesunde Lebensbejahung hilft ihm vielmehr über seine verfehlten Pläne siegreich hinweg und bringt ihm zuletzt sogar die leuchtende Apotheose für sein mühevolltes Erdenwallen. Doch auch schon zu Lebzeiten hat er bei seinen andächtigen Studien mitunter etwas vom Hauche des Genius verspürt. Ist es ihm doch, als er sich allein in die Mozartsche Sonette vertieft, zu Mute, als ob ihm der große Meister beifällig zuriefe: „Schon recht, schon recht, lieber Valentin! So hab ich mir's gedacht, ganz gerade so!“ Wenn aber auch sonst, hinter der Szene gewissermaßen, der berühmte Komponist in der Novelle mitspielt, so ist diese Dichtung dennoch weder mit den musikalischen Phantastien eines Amadeus Hoffmann, noch mit dem graziösen Genrebild Mörikes zu vergleichen.

Valentins Vater tritt eigentlich nur an einer einzigen Stelle hervor. Sie genügt aber, um die trotz seiner Heftigkeit doch

herzliche Liebe zu seinen Kindern empfinden zu lassen, zu keinem wohl schließlich mehr als eben zum jüngsten. Nichts beweist diesen Charakterzug deutlicher als die erhebliche Summe, die er laut Ausweis des Datums gerade an dem Tage der Züchtigung in Valentins Sparsassenbuch einzuzahlen begonnen hatte. Auch das nimmt für ihn ein, daß er bei angestrebter praktischer Tätigkeit noch Zeit findet für anregende Nebenbeschäftigung.

Einen ergötzlichen Kontrast zu dem schlichten Musiklehrer bildet die ehemalige Primadonna Signora Katarina, wie sie das lose Mäulchen der mutwilligen Anna getauft hat. Namentlich ist ein gewisses exotisches Kolorit höchst humoristisch verwertet. Wenn man sich den Eindruck ausmalt, den sie in ihrer Tüllhaube, in der Drapierung mit dem unvermeidlichen roten Kaschmirschale, in ihrer heroischen Attitüde und dergleichen hervorrufen mußte, so begreift man die Spottlust der neidischen Buchbinderstochter. Obwohl sie einst zu Mozarts Zeit einen guten Ruf als Sängerin genossen hat, ist sie doch inzwischen arg verblüht. Ihre arme Kehle wird mit einer Türangel verglichen. Fast alle, die mit ihr in Berührung kommen, haben Not, sich das Lachen zu verbeißen, zumal wenn sie die Wut des Gesanges befällt. Gleichwohl steckt auch jetzt noch ein unverächtliches musikalisches Kapital in dieser komischen Alten. Der einzige, der sich durch ihre Äußerlichkeiten nicht beirren läßt, ist Valentin. Er hat sogar eine gewisse scheue Bewunderung für diese verblichene Kunstgröße, die so ganz ihrer Vergangenheit lebt und deshalb auch keine neuere öffentliche Aufführung mehr besucht. Sie sucht ihrem Schützling andererseits nur zu gern zu imponieren. Italienische wie französische Brocken mengt sie in ihre Rede. Bald streichelt sie ihm mit ihrer vollberingten mageren Hand wohlwollend die Wangen, bald legt sie ihm dieselbe sogar wie segnend auf den Kopf, bald trumpft sie den „Kindschopf“ Ännchen durch souveränes Schweigen ab und steigt mit würdevoll erhobener Nase gravitatisch ihrem Mansardentäfelige zu, bald schmettert sie sieghaft die großen Koloraturarien noch einmal herunter. Die größte Anerkennung aber will es bedeuten, wenn sie ihr stets mit Pfeffermünzplätzchen gefülltes kristallnes Naschdöschen herauszieht und ihrem „caro amico“

für seine redlichen Kunststudien zur Belohnung eine Pastille in den Mund steckt. Beim Abschied aber hat sie ihm das ganze Büchschen heimlich unter die Noten verpackt. Sie will dem guten Freunde den tröstenden Ehrenpreis nicht vorenthalten.

Entzückend wirkt die junge Anna in ihrer Naturfrische. Sie ist ein ebenso ausgelassener musikalischer Wildfang als eine treuherzige Verehrerin, die mit ihren braunen Schelmenaugen dem braven Junggesellen so gewinnend ins Gesicht schaut, die ihm in seiner Herzensnot schluchzend an die Brust sinkt und Hand in Hand mit ihm in die Stadt zurückkehrt. Sie ist ihm nicht zur Gattin beschieden gewesen, sondern hat einem Schulmeister aus Valentins Heimatsorte zuletzt die Hand zum Bunde gereicht, aber die Jugendfreundschaft haben sich beide treulich gehalten. Daher hängt auch ihr schlanke Töchterlein Marie mit dem glänzend braunen Haar und den großen, aufmerkenden Augen in kindlicher Neigung an dem aufopfernden Lehrer, dem sie auch später den wohlverdienten Ruhm nicht schmälert. Hat er sie doch die Kunst gelehrt, die alles Erdenleid in Wohllaut löst. Und noch die fertige Künstlerin schmückt eine liebenswürdige, anspruchslose Bescheidenheit.

Auch in seiner eigenen Wohnung läßt uns der Erzähler kurz Umschau halten. Er zündet die Spiritusmaschine an, um ein Kännchen nordischen Punsches zu brauen. Wir besichtigen mit die stattliche Reihe seiner Chodowiediausgaben auf dem Bücherbrett und die gemütlich wirkenden langen Pfeifen an der Wand, von denen er die schönste seinem Besucher freundlichst präsentiert. Dagegen hören wir von dem Studiengenossen Valentins nur durch gelegentliche Anspielungen. Trotzdem kann sich jeder eine vollkommen deutliche Vorstellung von dem selbstherrlichen Auftreten dieses fingerfertigen Virtuosen, der nur blenden und verblüffen will, und dem in der Tat schon nach kurzer Zeit der Hospianistentitel als unverdiente Auszeichnung zufällt, bis es ihm aber doch auf die Dauer mit seiner Künstlerlaufbahn nicht glückt.

Ganz vortrefflich endlich hat Storm die zahlreichen Zuhörer des letzten Konzertes durch zwei überaus wirksam ausgewählte Typen zu charakterisieren verstanden. Da stellt sich einerseits der ehrliche und verständige Kunstenthusiast dar in der Person

des alten weißhaarigen Herren mit dem feingeschnittenen Gesicht und dem dunklen Augenpaar, der in stiller Andacht die Hände auf dem über die Knie gebreiteten gelbseidenen Taschentuche faltet und am Ende seine Begeisterung so wenig zurückhält, daß er selbst die Hand seines Nachbarn aufs zärtlichste drückt: „Das ist Seele, — Seele!“ sagte er und wiegte seinen grauen Kopf. Gegen ihn gehalten, erscheint der Nefse mit dem flott frisierten Kopf, der seinem Onkel das lässige Urteil zuspricht: „Hübsche Stimme; aber etwas seltsam; autodidattisch!“ als ein kritischer Dilettant, der das geflügelte Wort von Ludwig Robert wahr macht: „Das Publikum, das ist ein Mann, der alles weiß und gar nichts kann.“ Oder man darf ihn der Zahl derer zurechnen, die Storm selbst an anderer Stelle seiner Novelle ironisch als Menschen bezeichnet, „denen nur Trompetenmusik verständlich war“.

Für das Hauptmotiv dieser Dichtung hat zuerst Erich Schmidt auf Grillparzers Erzählung „Der arme Spielmann“ (Jris 1848) verwiesen. Diese Dichtung gibt manche interessante Parallelen an die Hand. Auch dort knüpft der Erzähler gelegentlich eine Bekanntschaft mit dem etwa siebzigjährigen, barhäuptigen und kahlköpfigen Musikus an, den er zuerst im „fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Moltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene“ in der Wiener Brigittenau geigen hört, und läßt sich seine Lebensgeschichte eines Tages erzählen. Zwar hat sich der originelle Bettelmusikant auch bis zuletzt eine unbesiegbare Heiterkeit und einen gerade durch seine Unbeholfenheit so rührenden Kunsteifer bewahrt, aber die Bilder die er entrollt, sind mit viel herberen Linien gezeichnet. Als Künstler ist ihm zudem der gute Valentin bedeutend überlegen. Denn der Dichter selbst will den Leser mit der Beschreibung des „höllischen Konzertes“ verschonen, das er bei einem Besuche in der ärmlichen Bodenkammer des Alten vernommen hat. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit genaueres über seine Herkunft und Erziehung, seine Liebes- und Leidenserfahrungen. Manche verwandte Töne klingen dabei an, und doch empfinden wir immer den weiten Abstand. Der alte Spielmann, Jakob mit Namen, hat ebenso schon früh

die treusorgende Mutter verloren, sein Vater, ein einflußreicher, ehrgeiziger und heftiger Mann, der als Bureauchef beinahe wie ein Minister herrscht, gewinnt aber keinen Einblick in die Seele des mittleren seiner drei Söhne, dem sein langsamer Kopf so viel Beschwerden macht. Besonders wird ihm die Geigenkunst zur wahren Folterqual, so gern er sonst zur Violine greift. Schließlich erhält er gleichfalls, und zwar in öffentlicher Schulprüfung, vom wütenden Vater eine Ohrfeige und wird wegen seiner Blamage selbst ein Lump gescholten — aber hier folgt keine Versöhnung auf die aufregende Szene. Seine Beziehungen zum Vater sind von dem Augenblicke gelöst. Kein Wort spricht er mehr mit dem Sohne. Die Befehle gehen ihm nur durch die Hausgenossen zu. Er wird Kanzleiabschreiber, erhält Kostgeld und wird schließlich wegen seines Verkehrs mit der Tochter eines Spezereihändlers aus dem elterlichen Hause getrieben. Der Sekretär kündigt ihm die Verfügung kategorisch an. Seitdem geht es mit der Familie abwärts. Der jüngere Bruder, ein eigenwilliger Dragoneroffizier büßt seine Waghalsigkeit in der Donau mit dem Leben. Der ältere muß wegen der vom Vater inspirierten Machenschaften heimlich das Weite suchen. Dieser selbst stirbt infolge der Aufregung über den drohenden Sturz mitten in einer Ratssitzung am Schlagfluß. Jakob ist der Erbe eines nicht unbeträchtlichen Vermögens. Es ist ihm in seiner Leichtgläubigkeit und Unerfahrenheit nicht eben viel nütze. So vermag er auch nicht die Hand der Jungfer Barbara, die ihn seinerzeit mit einem einfachen Lied so zu Tränen gerührt hat, dauernd festzuhalten. Wohl verschafft er sich davon eine Abschrift, wohl stellt er sich dann öfters in dem kleinen Kramladen ein, wohl küßt sie ihn einmal auf die geschlagene Wange, doch sie wird nicht die Seine. Vom praktischen Vater gedrängt, nimmt sie den Heiratsantrag eines Fleischers an, und wird Mutter von zwei Kindern, deren ältestes ebenfalls den Namen Jakob erhält. Der alte Jakob schlägt sich redlich durchs Leben, bis er sich durch aufopfernde Beteiligung an den Rettungsarbeiten bei einer Überschwemmung eine tödliche Erkältung zuzieht. Auf Kosten der „Frau Fleischermeisterin“ wird er bestattet. Ihre Familie gibt ihm auch das letzte Geleite.

Die Geige aber vermag der Erzähler nicht zum Andenten zu erwerben. Obwohl der Mann nicht übel Lust hat, den vorteilhaften Verkauf zu bewirken, schließt jene das Instrument wie zum Schutze in eine Schublade ein, dreht sich um, „und die Tränen liefen ihr stromweise über die Backen“. Wie aber Grillparzer auf den empfindsamen, weichherzigen Spielmann mancherlei Züge seiner eigenen Persönlichkeit stillschweigend übertragen hat, so birgt auch Storms schöne Novelle vom stillen Musikanten nicht wenige Beziehungen, die er dem Leben entnommen hat.

Darüber hat erst Ferdinand Tönnies in dem schlichten Gedendblatt, das er seinem Freunde Karl Storm in der deutschen Rundschau (99. Bd. S. 461 ff.) widmete, eingehende Aufklärung geboten. Christian Valentin ist im Grunde nur eine künstlerisch ausgestaltete Porträtstudie nach diesem jüngsten Sohne des Dichters. Mit warmen Worten schildert uns der Verfasser des wehmütigen Nachrufes das Urbild des „lieben, armen Jungen“, der im Juni 1853 geboren wurde, aber schon als Säugling fern aus der Heimat fortgeführt werden mußte. Er beschreibt anschaulich den hageren, blassen Knaben, als den er ihn 1865 in Husum kennen lernte, erinnert an den grauen Kittel und Ledergurt, den er damals trug, wie an die mageren Arme, die aus den kurzen Ärmeln hervorschauten, vergißt aber auch nicht das krampfartige Weinen zu erwähnen, in das er bei heftigen Scheltworten des Lehrers auszubrechen pflegte. Nachdem er darauf auf den häuslichen Privatunterricht verwiesen hat, wodurch Vater Storm die Bildungslücken seines für die gelehrte Schule nicht recht geeigneten Sohnes auszufüllen strebte, fährt er sehr bezeichnend fort: „Frühzeitig bestimmte er diesen Sohn für die Musik, worauf dessen Begabung und Neigung hinwiesen. Auch den Musikunterricht erteilte der Dichter meist selber; aber ihm fehlte, was mein guter Karl am meisten brauchte — Geduld; er wurde zuweilen sehr heftig, gleich nachher dann von Reue und innigstem Mitleid ergriffen. „Er hat ganz guten Verstand, aber ihm fehlt die Konzentrationsfähigkeit“, hat er mir oft gesagt. In der Tat gab Karl Storm auch als Erwachsener dem Pädagogen und Psychologen ein Rätsel

auf. Er war voll feiner Sinnigkeit, von zartem Geschmaç, bestimmten Urteil; er begriff auch subtilere und schwierigere Dinge; aber er begriff langsam; man mußte ihm Zeit lassen, er wurde leicht verwirrt und befangen; . . . So ging es auch mit seiner Berufstätigkeit, mit der Musik. Er hat es nie zum Virtuosen gebracht; aber er spielte doch auch schwerere Sachen — Mozart, Schubert, Brahms —, wenn er sie gehörig geübt hatte, ohne Verstöße, und immer zeichnete er sich aus durch einen „seelenvollen“ Vortrag, der ihm die Pianostellen sonderlich gelingen ließ.“ Mit beredtem Munde aber wird ebenso die poetische Auffassung seiner Kunstübung als die liebevolle, feinsinnige Art seines Unterrichts gerühmt. Und zwar hat er sich zuerst in der Residenz Oldenburg selbst, dann mit größerem Erfolge in dem Nachbarstädtchen Varel als Musiklehrer versucht, bis ihn im April 1899 der Tod ereilte.

Zugleich erfahren wir nicht nur, daß der Vetter Friß, der dem Doktor in der Novelle 'Es waren zwei Königskinder' (1884) die ergreifende Herzensgeschichte vom jungen Halbfranzosen Marg und der Tischlerprinzessin Lisele berichtet, kein anderer ist als eben Karl Storm, sondern wir erhalten auch die bestimmte Versicherung, daß die in der Novelle dem alten Valentin zugeschriebenen Reime wirklich seinerzeit vom zehnjährigen Karl gedichtet worden seien. Es sind jene Verse vom Veilchenplage.

Daß auch in Valentins Vater, dem angesehenen, vielbeschäftigten Juristen, ein gut Stück Selbstporträt verborgen ist, braucht nach den gegebenen Anführungen kaum weiter betont zu werden. Im ganzen aber läßt sich somit auf diese Novelle das zutreffende Wort Goethes anwenden, das er einst gegen Eckermann aussprach: „Man sage nicht, daß es der Wirklichkeit an poetischem Interesse fehle; denn eben darin bewährt sich ja der Dichter, daß er geistreich genug sei, einem gewöhnlichen Gegenstande eine interessante Seite abzugewinnen. Die Wirklichkeit soll die Motive hergeben, die auszusprechenden Punkte, den eigentlichen Kern; aber ein schönes belebtes Ganzes daraus zu bilden, ist Sache des Dichters.“

Das hat aber Theodor Storm mit feiner Kunst verstanden.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon

18. Bändchen

C. F. Meyer

Der Heilige

Erläutert von

Dr. Karl Credner

Jüterbog



1905

Leipzig und Berlin

Verlag von B. G. Teubner

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

I.

Als C. S. Meyer seine Novelle „Der Heilige“ eben abgeschlossen und zum Druck gegeben hatte (1879), kamen ihm, noch vor dem Erscheinen, schon schlimme Gerüchte über das Werk aus seiner Vaterstadt zu Ohren. „Es ist, schrieb er damals an seine Schwester Betsy, eine starke Opposition gegen den Heiligen. Hier wurde dieselbe, wie man mir erzählt, von einer Dame folgendermaßen formuliert: Meyer hat ein Buch geschrieben, das kein Frauenzimmer in die Hände nehmen darf.“ Wir lächeln heute über den anmaßenden Unverstand dieses Urteils, das die Werke der Kunst lediglich nach den Anstandsregeln für höhere Töchter bewertet; aber seinerzeit hat es dem Dichter manche böse Stunde bereitet und soll auch heute noch für manche Leute stillschweigend Geltung haben. Trotzdem haben wir in diesem Fall ein gutes Recht zu lächeln, denn selten hat sich diese billige Gouvernantenweisheit so blamiert wie hier.

Auch in Zürich selbst gab es doch schon damals Leute, die den Wert des „Heiligen“ besser erkannten. Das zeigte sich in der Verleihung der Doktortürde honoris causa, mit der die philosophische Fakultät der Züricher Hochschule den Dichter Anfang 1880 für sein Werk auszeichnete. Bei uns im Reich aber hat die Novelle von Anfang an bis heute lebhaften Beifall gefunden. Sie hat sich die Herzen vieler Tausende, auch hochgebildeter Frauen, erworben und ist heute nach der Zahl ihrer Auflagen eines der meistbegehrten Werke Meyers. Sie ist aber auch sein reifstes und bestes und wird in dieser Bedeutung ebenso von den besonderen Freunden der Meyerschen Muse, wie von den berufenen literarischen Kritikern anerkannt (z. B. von A. Bartels: Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 5. Aufl. S. 157).

Was Meyer vorher an größeren Werken geschaffen hat, „Huttens letzte Tage“, das nationale Epos, das seinen Ruhm begründete (1871), der große Schweizer-Roman „Jürg Jenatsch“, der zuerst seinen glänzenden historischen Stil zeigte (1874), sind nur Schritte zu der Höhe, die er 1879 mit dem „Heiligen“ erreichte. Und von dem, was dann in den folgenden Jahren entstand, bis die geistige Umnachtung dem Schaffen des Dichters ein Ende machte, lassen sich nur einige kleinere Stücke, wie „Die Leiden eines Knaben“ (1882) und die „Hochzeit des Mönchs“ (1883) dem „Heiligen“ ebenbürtig an die Seite stellen.

II.

Zu derselben Zeit, da Meyers dichterische Kraft mit der Vollendung des „Heiligen“ ihren Gipfelpunkt erreichte, vollendete er zugleich sein vierundfünfzigstes Lebensjahr. Lange schon lagen die Jahre des rüstigsten Mannesalters hinter ihm und die Höhe des Lebens war beträchtlich überschritten. Diese auffallend späte Reife, die Folge einer überaus langamen und von schweren Störungen heimgesuchten psychischen Entwicklung, hat begreiflicher Weise auf Meyers ganzes Schaffen einen tiefen Einfluß ausgeübt. Die Frische und naive Impulsivität der verlorenen Jahre kam nicht wieder und fand in der virtuosen, mit höchster Meisterschaft gehandhabten künstlerischen Technik keinen ausreichenden Ersatz.

Conrad Ferdinand Meyer war am 11. Oktober 1825 in Zürich geboren und gehörte einer vornehmen und vermögenden, seit Jahrhunderten einheimischen Familie an. Von beiden Eltern her war er stark belastet. Der Vater, Regierungsrat Ferdinand Meyer, von zartem Körperbau, unglaublich peinlich und gewissenhaft, erlag bereits 1839 der Überanstrengung seiner Kräfte. Die Mutter, eine feine Frau, „heiterer Geist und trauriges Herz“, deren schwachen Händen nun vorwiegend die Erziehung ihres einzigen Sohnes anvertraut war, starb gemütskrank 1856.

Unter diesen Umständen hätte es eines besonderen Glücksfalles bedurft, um Meyers reicher Persönlichkeit rechtzeitig die nötige Konzentration der Kräfte und eine passende Betätigung

zu geben. Dieser Glücksfall trat nicht ein. Zerfahren, ohne heilsamen äußeren Zwang, dafür um so mehr gepeinigt von unklarem innerem Drange, verfloß dem Dichter die Jugend. Erst nach dem Ableben der Mutter gelangte er, in voller äußerer Freiheit und häufig auf Reisen, zur nötigen Ruhe und Klarheit, aber spät, sehr spät, nachdem viel kostbare Kraft und Zeit unerseßlich verloren war.

Mit 46 Jahren, in einem Alter, da Schiller bereits vom Tode abberufen wurde, hatte er seinen ersten literarischen Erfolg (1871). Er selbst fühlte das Versäumte nur zu gut und spannte seine Kräfte aufs äußerste an, um die längst geschauten dichterischen Gestalten zu verkörpern. Es ist erstaunlich, in wie kurzer Zeit er sich die Meisterschaft in der historischen Novelle errang. Aber er tat wohl zu viel. Eine schwere Nervenzerrüttung setzte 1891 seinem Fleiß ein Ziel und besserte sich nur vorübergehend wieder, bis ihn am 28. November 1898 ein sanfter Tod erlöste.

Sast alles, was wir von ihm besitzen, hat ihn Jahre, oft Jahrzehnte lang beschäftigt. Um Stoffe war er nie verlegen. Eine vielseitige Lektüre führte seiner Phantasie immer neue Anregungen, besonders aus der reichen Schatzkammer der Geschichte zu, und oft arbeitete er an mehreren Werken zugleich. Die Form, vor allem die innere in Aufbau und Gestaltung, war der Gegenstand seiner Sorge, die ihn von einer Umarbeitung zur andern schreiten und schwer zu einem Resultate kommen ließ.

„Der Heilige“ gehört zu denjenigen Werken, die den Dichter am längsten beschäftigt haben. Aber wer spürte wohl dem Büchlein mit seinen dritthalb hundert Seiten diese langjährigen Mühen und Sorgen an? Wie eine reife, würzige Traube, bei der kein Esser des sauren Schweißes gedenkt, mit der sie der Natur abgerungen sein mag, pflegen wir dieses Kunstwerk zu genießen.

Die ersten Anregungen dazu empfing der Dichter wohl im Jahre 1853, wo er sich in Lausanne aufhielt und viel im Hause des waatländischen Historikers Louis Dullien in Morney, zwischen Lausanne und Ouchy, verkehrte. Seine vom Vater ererbten historischen Neigungen fanden hier günstige Pflege und mannig-

sache Gelegenheit zur Betätigung. Aber während in seinem Vaterhaus noch die deutschen Historiker, an ihrer Spitze Ranke, gelesen und auch nachgeahmt worden waren, lernte Meyer in Lausanne die französische Geschichtsschreibung, in erster Linie die eines Thierrry und eines Guizot, kennen und schätzen. Er selbst hat darüber in einer autobiographischen Skizze erzählt: „Mit dem Historiker Augustin Thierrry hatte ich mich schon in Lausanne viel beschäftigt und die „*Récits des temps mérovingiens*“ ins Deutsche übersetzt. Aus der *Histoire de la conquête de l'Angleterre* war mir die rätselhafte Figur des Thomas Becket entgegengetreten, und ich habe solange an ihr herumgebildet, bis sie mir fast quälend vor den Augen stand. Ich entledigte mich dieses Phantoms durch den Heiligen.“

Wann die ersten Niederschriften begonnen haben, verlautet nichts. Dagegen liegen vielfach Zeugnisse in seinen Briefen dafür vor, daß er nach der Vollendung des Jenatsch den alten Stoff aufs neue vornahm und eifrig daran arbeitete. Sogar auf der Hochzeitsreise (1876 nach Corsica) beschäftigte ihn die Novelle. Indessen schob sich die Publikation, vermutlich infolge neuer Umarbeitungen, noch auf Jahre hinaus. Noch am 30. März 1878 schreibt er an seine Schwester Betsy: „Am Heiligen baue ich mit Leidenschaft. Es ist viel daran zu tun, das alte Manuscript ist sehr inform.“ Und ein Jahr später (am 31. März 1879): „Der Heilige wird, wie ich hoffe, sehr schön. Es ist mir noch mehreres eingefallen.“

Wenige Monate später war die Novelle fertig und erschien zunächst in den Monatsheften der „Deutschen Rundschau“ (Berlin, Gebrüder Paetel) in drei Teilen, vom Novemberheft 1879 bis zum Januarheft 1880 reichend. Damit fand sie sofort weite Verbreitung, denn die Deutsche Rundschau nahm damals eine Führerstellung im deutschen Geistesleben ein und zählte die besten Schriftsteller der Nation, z. B. auch Keller und Storm, zu ihren Mitarbeitern. Anfang 1880 folgte dann bei H. Häffel in Leipzig die Buchausgabe in der Gestalt, wie sie noch heute vorliegt. Nur der Titel ist einmal, in der dritten Auflage, nach der dänischen Übersetzung in „König und Heiliger“ umge-

ändert, aber alsbald in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergestellt worden.

So war der Dichter endlich des quälenden Phantoms ledig, mit dem er über 25 Jahre gerungen hatte. Die Veröffentlichung war für ihn eine Befreiung. Daher kam es, daß er mehr mit einer gewissen wehmütigen Erleichterung als mit freudigem Stolz auf sein vollendetes Werk blickte. Seine Stimmung verrät sich in den Worten, die er am 3. April 1880 an Gottfried Keller bei Übersendung des Heiligen richtete: „Es ist nicht ohne ein Gefühl der Wemut, daß ich das Büchlein betrachte. Soviel angestrebt, und so wenig erreicht. Doch vorwärts!“

III.

Mit auffälliger Vorliebe hat Meyer bei seiner Stoffwahl die neuere, nachreformatorische Geschichte bevorzugt. Weitaus die Mehrzahl seiner Novellen spielt im 16. und 17. Jahrhundert, jener Zeit, da ein vertiefter Gottesglaube und die unübersehbare Ausdehnung irdischer Herrenrechte so gewaltige Umwälzungen im europäischen Menschen- und Staatsleben hervorrief. In diesem Zeitraume fühlte sich Meyer recht eigentlich zu Hause; hier fand er die großen menschlichen Seelenwerte, wie er sie für seine Darstellung brauchte. Vom Mittelalter dagegen hielt er sich geflissentlich fern; hier waren ihm die seelischen Mächte noch zu sehr gebunden. Nur ausnahmsweise führen uns daher seine Werke in diese Jugendgeschichte der europäischen Völker, wenn er etwa einen Stoff gefunden hatte, der gewissermaßen über diese Zeit schon hinauswies, dessen handelnde Personen schon etwas Modernes an sich hatten. Eine derartige Ausnahme ist „Der Heilige“.

Der Heilige selbst, der Titelheld der Novelle, ist der englische Erzbischof Thomas Becket, der am 11. Dezember 1117 oder 18 in London geboren und am 20. Dezember 1170 in Canterbury in seiner Kathedrale ermordet wurde. Damals herrschten in England die Könige normännisch-französischer Abkunft, die Nachkommen jenes Normannenherzogs Wilhelm des Eroberers, der im Herbst 1066 mit einer Schar festländischer Edelinges den Kanal

überschritten und in kühnem Sturm lauf Land und Krone erbeutet hatte. Seitdem zerfiel das schwerheimge suchte Inselreich wieder in zwei Lager, wie schon so oft seit Cäsars Zeiten, auf der einen Seite die alten Einwohner angelsächsischer Herkunft, jetzt ein geknechteter Bürger- und Bauernstand, auf der andern Seite die eingewanderten normannischen Ritter mit ihrem Waffengefolge, nunmehr reiche Herren in festen Schlössern und fetten Pfründen. Französisch war Trumpf und war es noch viel mehr geworden, als 1154, nach dem Aussterben von Wilhelms Mannesstamm, ein neues Königshaus französischer Abkunft den englischen Thron bestieg, das auch im Westen Frankreichs reich begütert war: das Haus Anjou-Plantagnet.

Heinrich II., der erste König aus diesem Hause, war durch seine Mutter Mathilde der Urentel des Eroberers. 1133 als Sohn des Grafen Gottfried von Anjou und Maine geboren, der den Beinamen Plantagnet von dem Ginsterzweig (*planta genista*) führte, den er statt der Feder auf den Helm zu stecken pflegte, vermählte er sich 1152 mit der reichen Erbin Eleonore von Poitou, der geschiedenen Gemahlin König Ludwig VII. von Frankreich aus dem Hause Capet, und erwarb dadurch die Grafschaft Poitou und die Herzogtümer Aquitanien und Gascogne. So vereinigte er, als er 1154 den englischen Thron bestieg, mit dem Inselreich die ganze westliche Hälfte Frankreichs, von den Pyrenäen bis über die Seinemündung hinaus, einschließlich der Normandie, in seinem Besitz. Dieser riesige Machtzuwachs brachte dem englischen Königtum natürlich auch einen erneuten Zufluß französischer Kulturelemente. Andererseits aber wurde es dadurch auch in unaufhörliche Kämpfe mit dem eifersüchtigen Frankreich und der auffälligen südfranzösischen Ritterschaft verwickelt, die schon Heinrichs II. Kraft bedenklich in Anspruch nahmen, besonders als seine Söhne aus der Ehe mit Eleonore, Heinrich, Gottfried, Richard (mit dem Beinamen „Löwenherz“) und Johann (später mit dem Zunamen „Ohne Land“) heranwuchsen und bei ihren Familienzwißten nicht selten mit der Gegenpartei des Vaters paktierten. Eine Episode bei diesen Kämpfen liegt bei Uhlands Ballade „Bertran de Born“ zu Grunde.

In diesen Schwierigkeiten seiner dynastischen und territorialen Politik fand Heinrich II. zunächst einen willigen und verständnisvollen Helfer in Thomas Becket. Über den Ursprung dieses Mannes liegt Dunkelheit und die Sage hat sich die Gelegenheit zu reicher Ausschmückung nicht entgehen lassen. Vermutlich war er ein Engländer normannischer Abkunft. Jedenfalls studierte er die Rechte in Paris und wurde nach seiner Rückkehr nach England von dem Erzbischof Theobald von Canterbury zum Kleriker geweiht. Seine hervorragenden Anlagen und die Gunst des Erzbischofs brachten ihn rasch vorwärts. Schwierige Aufgaben wurden ihm anvertraut. 1152 war er als Gesandter bei Papst Eugen III. in Rom. 1154 ward er Archidiaconus und im nächsten oder übernächsten Jahre ernannte ihn Heinrich II. auf die Empfehlung seines Gönners zum königlichen Kanzler.

Selten hat ein Fürst einen Diener gehabt, der glänzende Fähigkeiten und weitestgehende Anpassung in solchem Grade vereinigte, wie Thomas Becket im Dienste Heinrichs II. Die Macht seines Königs war des Kanzlers einziges Ziel. Alle anderen Mächte mußten sich ihr unterordnen, auch die Kirche, deren Diener er bisher gewesen und trotz seiner neuen Würde weiter blieb. Von Kirchlichkeit allerdings schien nichts an ihm haften geblieben zu sein. In Pracht und Luxus wetteiferte er mit den vornehmsten Baronen und mit seinem Herrn teilte er wie die Mühen der Geschäfte so die Genüsse des Hoflebens. Die Geistlichkeit schalt ihn einen Abtrünnigen. Die Ritterschaft beneidete den allmächtigen Günstling. Der König schenkte ihm unbedingtes Vertrauen, belehnte ihn mit ausgedehnten Herrschaften und übertrug ihm den Befehl im festen Turm von London, im Tower. Der Kanzler hingegen war unermüdet im Herrendienst mit Feder und Schwert, mit Kopf und Hand.

Da starb 1161 Erzbischof Theobald. Der Erzsstuhl von Canterbury wurde frei, und der König faßte den Entschluß, seinen Günstling auch noch zu dieser Würde, der nächsten neben dem Throne, zu erheben. Seit alters besaß der Erzbischof von Canterbury vor den andern englischen Bischöfen große Vorrechte. Er war der erste Priester des Königreichs, der Primas des Landes.

Ihm lag daher auch vor allem die Wahrung der kirchlichen Rechte gegenüber der Krone ob. Eine ganze Reihe hervorragender Kirchenfürsten hatte bereits den Erzsstuhl von Canterbury geziert, so Lanfranc (1070—1089), der Verteidiger der rechthgläubigen Abendmahlslehre gegen den Ketzer Berengar von Tours, und Anselm (1093—1109), der große scholastische Philosoph, bekannt durch seinen ontologischen Beweis für das Dasein Gottes. Schon unter diesem Erzbischof indessen hatte der Kampf zwischen Kirche und Krone begonnen, der zunächst an die Investitur anknüpfte, dann aber auch auf andere Gebiete übergriff und nicht mehr zur Ruhe kommen wollte. Jetzt nach dem Tode Theobalds glaubte Heinrich II. die Gelegenheit gekommen, seine Herrschaft auch über die englische Kirche in der gewünschten Weise auszudehnen, den Episkopat zu einer gehorsamen Landeskirche herabzudrücken und vor allem den besonderen Gerichtsbefugnissen des Klerus ein Ende zu machen. Die Exemption oder Ausnahmestellung der Geistlichkeit von den weltlichen Gerichten, wie sie die mittelalterliche Kirche allgemein in Anspruch nahm, war dem König ein Dorn im Auge; da sie in der That oft zu schweren Ungerechtigkeiten und Rechtsverletzungen führte. Denn ein Kleriker fand bei Klerikern begreiflicherweise eine viel mildere Bestrafung, als er sie von einem Laiengericht erhalten hätte, und mancher Laie ließ sich eine Consur scheren, um auf diese Weise der strengen Bestrafung eines Verbrechens zu entgehen. Dieses Nebeneinander zweier ungleichwertiger Gerichte wollte der König beseitigen, einmal wohl aus Gerechtigkeitsgefühl, dann aber sicherlich auch darum, weil die Unterstellung der Kleriker unter das Königsgericht ihm ein neues Machtmittel gegenüber dem Klerus in die Hand gab. Auch hier sollte Thomas Becket nur Werkzeug sein, der königlichen Souveränität zum Siege zu verhelfen. Eine Zeitlang vermochte Becket, die zuge dachte Würde abzulehnen. In England war man über die neue Auszeichnung des Günstlings empört. Aber der Wille des Königs siegte. Am 23. Mai 1162 wurde Thomas Becket in der Versammlung der Großen zu Westminster gewählt, und nachdem er von dem Prinzen Heinrich, der den König vertrat, Befreiung von seinen

bisherigen Ämtern und Pflichten erhalten hatte, leistete Thomas den Lehnseid als Erzbischof.

Und nun vollzog sich mit Thomas Becket eine jener plötzlichen Wandlungen, wie sie naiven Menschen unsagbar bleibt, trotzdem sie sich bei Konflikten der Staatsgewalt mit der Kirche in einer gewissen Regelmäßigkeit wiederholen. Der Mann, der bisher ein überzeugter Verfechter der weltlichen Ansprüche war und eben als solcher, d. h. als Vertrauensmann der weltlichen Macht zu seinem kirchlichen Amte emporgestiegen war, wechselt plötzlich die Waffen, befehdt mit wachsender Leidenschaft die Sache, deren treuer Anhänger er bisher war, verteidigt mit allen Mitteln die vormalige Gegenpartei, in deren Reihen er durch sein neues Amt eingetreten ist. Beispiele für einen derartigen Gesinnungswechsel finden wir ebenso in den Kämpfen unserer mittelalterlichen Kaiser mit den Päpsten, wie in dem deutschen Kulturkampfe des abgelaufenen Jahrhunderts. Er wird erklärt durch die Tatsache, daß es für einen wirklich gesinnungsreinen Menschen unmöglich ist, zweien einander widerstrebenden Herren zu dienen, und er beweist im Grunde nur die seelische Größe dessen, der den Mut hat, diesen Wechsel zu vollziehen.

Für England und das normännisch-französische Königtum bedeutete der Parteiewechsel Becket's den Beginn schwerster kirchlicher Kämpfe. Wie aber Becket nur erst langsam in seine neuen Aufgaben hineinwuchs, so vollzog sich auch die Entfremdung zwischen ihm und dem Könige nach und nach. Aber je näher sich die beiden vorher gestanden hatten, je genauer sie sich gekannt hatten, je besser sie wußten, wie hoch einer die Tatkraft und das Können des andern einschätzen mußte, um so größer mußte auch die Erbitterung und der Haß werden, die zwischen beiden langsam emporenwuchsen. Die früheren Freunde wurden Todfeinde, die nichts im Leben innerlich wieder versöhnen konnte. Als der König den schweren Fehler erkannte, den er mit der Ernennung Becket's zum Erzbischof begangen hatte, ging sein ganzes Streben dahin, den Fehler wieder gut zu machen und den Feind seines verhängnisvollen Amtes zu entsetzen. Vergeblich! Ein königliches Gericht, daß zur Aburteilung des Thomas wegen Hochverrats

1164 nach Northampton berufen wurde, konnte kein Urtheil fällen, da Thomas eine höhere Instanz anrief und sich unter den Schutz des Papstes stellte. Gleichzeitig entzog er sich weiteren Bedrohungen, indem er nach dem Festland flüchtete. Hier fand er in Frankreich freundliche Aufnahme und Asyl, zunächst in der Zisterzienser-Abtei Pontigny, seit 1160 in dem Columballoster bei Sens. Sein weiteres Schicksal lag in der Hand des Papstes.

Papst war damals Alexander III., ein Mann, der mit großer Umsicht und Tatkraft die Ansprüche und Rechte der Kirche verfolgt, und der wohl auch für Thomas Bedet seine Machtmittel eingesetzt haben würde, wenn er die Arme dazu frei gehabt hätte. Aber er war bereits in schwere Kämpfe mit dem Kaiser Friedrich Barbarossa und dem von diesem unterstützten Gegenpapst verwickelt und hielt es daher für das Beste, um nicht auch noch den englischen König in das Lager der Gegner zu treiben, die Sache des Erzbischofs durch diplomatische Unterhandlungen zu verschleppen und allmählich den König zum Nachgeben zu zwingen. Vielleicht fürchtete er sich auch vor dem Gespenst einer englischen Landeskirche, da viele englische Bischöfe Gegner Bedets und im Bunde mit dem König waren, dessen Forderungen ihnen annehmbar erschienen, so vor allem der Erzbischof Roger von Norf, der alte Nebenbuhler Bedets, und der Bischof Gilbert von London. So schleppte sich der Streit eine Reihe von Jahren hin, der König vergeblich bemüht, Thomas Bedets Absetzung durch den Papst zu erlangen und den gehassten Gegner unschädlich zu machen, Thomas seine weltlichen und kirchlichen Feinde bannend und verfluchend und nur den König schonend, unfreiwillig, da ihm der Papst das erforderliche Breve verweigerte. Nachdem Heinrich II. noch einen letzten schweren Schlag gegen Thomas geführt hatte, indem er im Juni 1170 seinen ältesten Sohn Heinrich durch den Erzbischof Roger von Norf krönen lassen, während diese Handlung ein altes Ehrenvorrecht der Erzbischöfe von Canterbury war, verstand er sich im Juli endlich zu einer ernstgemeinten förmlichen Ausöhnung, die unter Vermittlung des französischen Königs auf einer Wiese bei Séterol in Orléannais zustande kam. Die Vorbereitungen zur Zurückführung des Erz-

bischofs nahmen indes noch einige Zeit in Anspruch, da seine längjährige Abwesenheit von England und die in dieser ausgefochtenen Kämpfe eine große Reihe Veränderungen getroffen hatten, die sich nicht so rasch wieder ausgleichen ließen. Die alten Gegner waren über die Rückkehr des Gefangenen in vollem Aufruhr. Da gab die Kurie dem Erzbischof zu seinem Schutze neue Waffen in die Hand, indem sie ihm Vollmacht verlieh, die schwersten Kirchenstrafen über die Widersetzlichen zu verhängen. Am 1. Dezember 1770 schiffte sich Thomas nach England ein, aber schon vorher hatte er von der Vollmacht Gebrauch gemacht und noch vom Festland aus Roger von Hork suspendiert, Gilbert von London exkommuniziert.

Am 5. Dezember 1170 zog Thomas in Canterbury ein. Seine Strafmandate waren ihm vorausgeeilt, und die betroffenen Kirchenfürsten schon unterwegs zum Hoflager des Königs, um dort Rache und Hilfe zu suchen. Am 24. Dezember standen sie vor Heinrich II., der noch in seinen französischen Ländern weilte, und stellten ihm nun ihre Bestrafung als eine Beleidigung und Beschimpfung seiner Person hin. Einer der dem Könige eigenen Wutausbrüche folgte. Das verhängnisvolle Wort fiel, das die Arme seiner Edlinge waffnete, und am 29. Dezember endete Thomas Bedet an den Stufen des Altars unter den Streichen der vier verschworenen Ritter.

Das Haupt war beseitigt, aber was seine Partei in dem Lebenden verloren, gewann sie in dem Toten doppelt zurück. Das vergossene Blut wirkte Wunder, nicht nur an den Leibern, sondern auch an den Seelen. Bereits 1172 wurde der Märtyrer kanonisiert, und 1174 pilgerte sogar Heinrich II. zu seinem Grabe und unterwarf sich einer nach all dem Vorausgegangenen schimpflichen Buße. Der Erfolg, den er sich davon versprochen, ward ihm freilich nicht. Er starb 1189 mit einem Fluch über seine Söhne auf den Lippen. Die beiden ältesten waren bereits vor ihm gestorben. So folgte ihm sein dritter, Richard Löwenherz, auch in Deutschland bekannt durch seine unglückliche Heimkehr von der Kreuzfahrt und seine Gefangenschaft auf den deutschen Schlössern Dürenstein und Trifels.

Thomas Becket indessen wurde lange Zeit als der britische Nationalheilige verehrt, bis die Reformation wieder einen Umschwung in der Gesinnung herbeiführte. Heinrich VIII., der berühmte Gewaltmensch aus dem Hause Tudor, ließ 1538 die Gebeine der Heiligen aus der Kirche entfernen und verbrennen. Die Asche wurde in alle Winde zerstreut. So bestrafte das Königtum, als es endlich auch der Kirche Herr geworden und die absolute Gewalt errungen hatte, noch nachträglich die Auflehnung vergangener Jahrhunderte.

IV.

In Thierrys *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands* (Brüssel 1836), aus der Meyer die Geschichte Thomas Becket's entnahm, bilden diese Ereignisse den Inhalt des 9. Buches. Augustin Thierry (1795—1858), der hervorragendste Geschichtsschreiber der romantischen Epoche in Frankreich, vereinigte in seinen Werken mit gewissenhafter kritischer Forschung eine getreue und zugleich hochpoetische Zeit- und Lebensfärbung, die er Dichtern wie Chateaubriand und Walter Scott abgelauscht hatte. Je n'ai consulté que des documents et des textes originaux, sagt er selbst in der Einleitung zu der *Histoire de la conquête*, soit pour détailler les diverses circonstances du récit, soit pour caractériser les personnages et les populations qui y figurent. J'ai puisé si largement dans ces textes, que je ne flatte d'y avoir laissé peu de chose à prendre. Les traditions nationales des populations les moins connues, et les anciennes poésies populaires, m'ont fourni beaucoup d'indication sur le mode d'existence, les sentiments et les idées des hommes dans les temps et les lieux divers, où je transporte le lecteur.

Eine Geschichtsdarstellung, die so tief in das geistige Wesen einer Zeit einzudringen sich bemühte und zum Beleg eine solche Fülle anschaulicher Einzelzüge beibrachte, mußte natürlich für einen Dichter eine wahre Fundgrube werden. Meyer hat sie denn auch reichlich benutzt und in seiner Novelle einen großen Teil des kulturgeschichtlichen Materials poetisch verarbeitet, das Thierry in seinem Werke aufgespeichert hat. Dabei ist insbesondere

ein Punkt, in dem Meyer von Thierrn abhängt, für die dichterische Darstellung entscheidend geworden, die schöne Legende von Thomas Bedets sarazenischer Mutter.

Auch in Deutschland kennt man die Sage von der orientalischen Prinzessin, die den gefangenen Kreuzfahrer befreit und ihm in seine Heimat folgt. Melechsala, die morgenländische Gemahlin des Grafen von Gleichen, ist ja seit Musäus eine beliebte Märchenfigur. Die englische Fassung dieses Motivs unterscheidet sich von dem deutschen vor allem dadurch, daß der Engländer sein für die Befreiung gegebenes Eheversprechen in den Wind schlägt, allein entflieht und nun von der liebe-glühenden Orientalin verfolgt, in seiner Heimat aufgesucht und zur Ehe gezwungen wird. Eine Reihe älterer Chroniken macht Thomas Bedets Vater, Gilbert Bedet zum Helden dieses Romans. Thierrn nahm ihn als glaubhaft in sein Geschichtswerk auf und sah sich in diesem Glauben bestärkt durch ein altes englisches Volkslied, das denselben Stoff behandelt (Jamieson: Popular Ballads and Songs, Edinburg 1806, II, S. 117). Der Held heißt hier mertwürdigerweise Bedie, was allerdings einen inneren Zusammenhang der beiden Überlieferungen vermuten läßt. Bei dem Lied, dessen erste Verse Meyer in der Novelle der schönen Bogners-tochter Hilde in den Mund gelegt hat, steht die abenteuerliche Reise der land- und sprachkundigen Prinzessin im Vordergrund. Diese Geschichte hat Meyer noch in einem besonderen Gedichte, der Ballade „Mit zwei Worten“, behandelt:

Am Gestade Palästinas, auf und nieder, Tag um Tag,
„London?“ frug die Sarazenin, wo ein Schiff vor Anker lag.
„London!“ bat sie lang vergebens, nimmer müde, nimmer zag,
Bis zuletzt an Bord sie brachte eines Bootes Ruder Schlag.

Sie betrat das Deck des Seglers, und ihr wurde nicht gewehrt.
Meer und Himmel. „London?“ frug sie, von der Heimat abgekehrt.
Suchte, blickte, durch des Wassers ausgestreckte Hand belehrt,
Nach den Küsten, wo die Sonne sich in Abendglut verzehrt....

„Gilbert?“ fragt die Sarazenin im Gedräng der großen Stadt,
Und die Menge lacht und spottet, bis sie dann Erbarmen hat.
„Tausend Gilbert gib's in London!“ Doch sie ruht und wird nicht matt.
„Labe dich mit Trank und Speise!“ Doch sie wird von Tränen satt.

„Gilbert!“ „Nichts als Gilbert? Weißt du keine andern Worte?
Nein?“

„Gilbert!“ ... „Hört, das wird der weiland Pilger Gilbert Bedet
sein —

Den gebräunt in Sflaventetten glüh'her Wüste Sonnenschein —
Dem die Bande löste heimlich eines Emirs Töchterlein!“

„Pilgrim Gilbert Bedet!“ dröhnt es, braust es längs der Themse
Strand.

Sieh, da kommt er ihr entgegen, von des Volkes Mund genannt.
Über seine Schwelle führt er, die das Ziel der Reise fand.
Liebe wandert mit zwei Worten gläubig über Meer und Land.

Indem Meyer, Chierrn folgend, dieses romantische Motiv
auch in seine Novelle übernahm, erkannte er wohl, welche wert-
volle Grundlage er damit für die Charakterentwicklung seines
Helden gewann. Das feurige und dabei von einer übermächtigen
Energie gezügelte Blut der sarazenischen Mutter mußte in den
Adern des Mischlings das träge fließende Germanenblut über-
wältigen und ausschlaggebend werden für das ganze Leben.
Seine Selbstbeherrschung, seine Ausdauer, seine Anpassungsfähig-
keit, seine aristokratische Eleganz sind ebenso Ausflüsse dieses
Blutes, wie seine Unterwürfigkeit, seine Prachtliebe, seine weibliche
Weichlichkeit, seine Neigung zur Reflexion. Mit außerordentlicher
Feinheit hat Meyer dieses Motiv bis ins Kleinste ausgestaltet.
Vorwärts und rückwärts ist er ihm nachgegangen, allenthalben
begegnen die Spuren desselben.

Es fehlte nicht viel, so wäre dem Dichter darüber die Person
seines Helden entglitten. Indem er Thomas Bedet zum Halb-
orientalen machte, steigerte er noch die passive Art, die diese
Person ohnedies schon belastete, aufs höchste und stellte sie damit
in vollendetem Gegensatz zu ihrem Gegenspieler, König Heinrich II.
Dieser Sprößling aus dem normännisch-französischen Eroberer-
stamm ist in seinem Handeln ebenfalls das Produkt des ererbten
Blutes, ein Tatmensch, der als König sowenig wie als Privatmann
irgend eine Schranke seines Willens kennt, eine „blonde Bestie“ mit
allen Fehlern und Vorzügen der mittelalterlichen Herrenrasse. Hoch-
begabt und energisch, mit staatsmännischem Blick und Verständnis
für Kunst und Wissenschaft, edel und leutselig in seinen guten

Stunden, fehlte ihm doch gerade das, was diese angeborenen Vorzüge zu stätigen Tugenden gemacht hätte, die Fähigkeit, seine Leidenschaften zu beherrschen und seine Triebe im Zaume zu halten. Maßlos im Zorn, blind im Affekt, unverföhnlich im Haß, ist er darin das volle Gegenbild zu dem gefügigen, wägenden, duldbenden Thomas Bedet. Man könnte beinahe glauben, es habe dem Dichter beide Mal die räthelhafte Charakterfigur des Jürg Jenatsch, des Helden seines ersten Romans, vorgegeschwebt, und er habe sie hier gewissermaßen halbiert, indem er der einen Hälfte die aktiven, der andern die passiven Eigenschaften in höchster Steigerung verlieh. Die Gefahr lag nahe, daß bei diesem Dualismus in der Handlung der aktive Charakter mehr und mehr in den Vordergrund trat, aber mit bewundernswerter Kunst hat es der Dichter verstanden, seinen Helden immer wieder in den Mittelpunkt der Darstellung wie des Interesses zu rücken.

Neben dem, was der Dichter an stofflichen Elementen seiner Geschichtsquelle verdankt, steht mindestens ebensoviel, was er mit kühner Phantasie hinzu erfunden oder willkürlich an der Überlieferung geändert hat. Das Recht dazu können nur Pedanten, die die Aufgabe der Dichtung verkennen, dem Dichter bestreiten. Es hat mit dem Wert und dem Wesen der Novelle gar nichts zu tun, ob uns der Dichter darin nun genau den historischen Bedet, wie er lebte und lebte, vorführt oder nicht. Das könnte am Ende ein Mann gewesen sein, der recht wenig unser Interesse erregen würde. Uns diesen Bedet zu zeigen, ist die Aufgabe der Geschichtswissenschaft, nicht der Dichtung. Was der Dichter uns bietet, muß immer mehr oder weniger ein Geschöpf seiner Phantasie sein, deren Wert nicht darin besteht, daß es der historischen Gestalt möglichst nahe kommt, — wer wollte das mit Sicherheit entscheiden? — sondern daß es eine wirklich lebendige Persönlichkeit von Fleisch und Blut ist, eine Person, wie sie die historische Gestalt gewesen sein könnte. Diese Auffassung hatte Meyer auch selbst, und er hat seiner Phantasie das Recht zum freien Umschaffen des historischen Stoffes, d. h. eben zum Dichten, auch wiederholt energisch gewahrt, so wenn er im Gespräch mit Adolf Stren meinte: „Die Geschichte benutze ich natürlich nach Möglich-

keit, verfare aber ganz souverän mit ihr, indem ich nicht ruhe, bevor ich das Aktuelle der Historie der Willkür der Poesie unterworfen habe.“ Was uns der Dichter zeigt, ist das Bild, das in seiner Seele von dem betreffenden Geschehnis lebendig geworden ist, unbekümmert darum, ob es sich nun mit jedem Zuge der Überlieferung deckt. Die poetische Wahrheit ist eine andere als die historische. Diese unterliegt dem Wechsel der Zeiten und der Völker, jene dauert unvergänglich.

So hatte Meyer ein gutes Recht für sich, als er die sieben trostlosen Jahre, die Thomas in der Verbannung lebte, nur kurz und andeutungsweise behandelte, als er an Stelle des unmöglichen Friedensschlusses eine mißlungene Versöhnung setzte und den Heiligen schließlich wider den Willen des Königs zurückkehren ließ. Und ebenso war er im Recht, als er ein Ereignis, „das in keiner Chronik wird verzeichnet stehen,“ in seine Erzählung einwob, wenn nur alle diese Vorgänge folgerichtig aus der Handlung und den Charakteren herauswachsen und damit zu notwendigen Gliedern in der Kette der dargestellten Ereignisse geworden sind. Und wer könnte hier gegen den Dichter zeugen? Kraft des uns anerzogenen geschichtlichen Wahrheitsfinnes freilich sind wir in solchen Fällen nur zu leicht geneigt, den Dichter zu tadeln, aber ganz mit Unrecht; in seinem Reiche gelten andere Gesetze als in dem des Forschers. Gewiß, realiter existierte das „Geheimnis“ von des Kanzlers zartem Kinde und von der sündigen Liebe des Königs, die dieses Kind vernichtete, zunächst nur in der Phantasie des Dichters. Keine Chronik berichtet es, kein Annalist weiß davon. Doch wer wollte behaupten, daß sich Derartiges in Wirklichkeit nicht zugetragen habe? Der Geschichtsschreiber erzählt, was war, der Dichter, was gewesen sein könnte.

V.

Sast scheint es indessen, als habe Meyer manchmal seinem Stoff gegenüber selbst das Bedürfnis gefühlt, sein Gewissen auch von der geschichtlichen Verantwortung zu entlasten, indem er die Erzählung einem Dritten in den Mund legte. Mehrfach hat er in

seinen Novellen von diesem alten Kunstmittel Gebrauch gemacht, z. B. in der „Hochzeit des Mönchs“, in dem „Amulett“, in „Plautus im Nonnenkloster“ und auch im „Heiligen“. Weil dadurch die Geschichte zu Anfang und zu Ende eine Art Einrahmung erhält, pflegt man in solchen Fällen von einer Rahmenerzählung zu reden. Unzweifelhaft bietet dieses Kunstmittel gerade bei der historischen Epik große Vorteile. Durch die subjektive Färbung der Erzählung wird die historische Wahrheit eingeschränkt, die poetische erhöht. Der Dichter erhält größere Freiheit, da er für Änderungen, die er an den historischen Tatsachen für nötig findet, den fiktiven Erzähler verantwortlich machen kann. Andererseits wird allerdings auch wieder ein größerer Aufwand nötig, um vor allem diesen Schein-Erzähler selbst zu einer lebendigen und glaubhaften Person zu machen. Die Handlung wird dadurch mit einer großen Anzahl retardierender Elemente belastet, die den Fluß der Erzählung hemmen und den Sinn des naiven Lesers durch allzugroße Künstlichkeit leicht verwirren. Nicht immer hat Menzer diese Fehler vermieden. Im Heiligen jedoch hat er sich glücklich innerhalb der richtigen Grenzen gehalten.

Der Held der Rahmenhandlung und der Erzähler der Schicksale Thomas Bedets ist Hans der Armbruster, aus der freien Reichsstadt Schaffhausen, mit dem Beinamen „der Engländer“. Er verdankt diesen Beinamen seinem langjährigen Aufenthalt in England, wo er als „Leibknecht“ König Heinrichs II. Zeuge aller verhängnisvollen Begebenheiten wurde, die sich an den Namen Thomas Bedets knüpfen. Die Zeiten der Liebe und der Gnade hat er ebenso mit durchlebt, wie die Jahre des Zornes und Hasses, oft als Zuschauer, öfter noch als Mithandelnder im Auftrage seines Herrn. Was er nicht selbst sah, ergänzten die Mitteilungen anderer. Dabei war er nicht interessiert, wie die Parteien selbst. Wenn er auch scheinbar als Heinrichs Diener zur Partei des Königs gehörte, so stand er doch als Landfremder dem Streite der beiden höchsten Gewalten viel unbefangener gegenüber als je einer im Lande. Ein kluger Mann, aber ein ehrlicher Charakter, hatte er sich aus schweren Jugendirrungeu durch den Fleiß und das Geschick seiner Hände zu einer angesehenen Stellung

emporgerungen. Geistliche Vorbildung und ritterliche Abstammung sowie mannigfache Erfahrungen in anderer Herren Länder wirkten außerdem zusammen, um seinem Urtheil engherzige Befangenheit und niedere Leidenschaften fern zu halten.

Wenige Jahre nach Bedets Tod war er, des Königsdienstes müde, in seine Vaterstadt heimgekehrt und hatte sich hier in der Heimat als Bürger eine neue behagliche Existenz geschaffen. Aber von der Vergangenheit kommt er nicht los. Immer wieder tritt sie, offen und verborgen, in sein neues Dasein ein, und als er Ende 1191, am 29. Dezember, wie alljährlich, zur Eintreibung fällig gewordener Schulden nach Zürich kommt, trifft es sich, daß die frommen Züricher gerade den Tag des „heiligen“ festlich begehen, den er in seiner irdischen Leiblichkeit so wohl gekannt hat. Sein greiser Freund, Herr Burthard, der ihm begegnet, lockt ihn in seine Klausen und nimmt ihm dort wie eine Beichte die Erzählung seiner Erlebnisse in England ab.

Das ist in großen Zügen der Inhalt der Vorgeschichte, die dem Leser vom Dichter mit großer Kunst nur langsam, Schritt für Schritt enthüllt wird. Sie erfüllt damit ihre erste Aufgabe, uns durch die Person unseres Landsmannes den fernen Stoff der Haupthandlung, der einem auf dem Kontinent wenig gekannten Teile der englischen Geschichte angehört, näher zu bringen. Durch den jungen Abenteurer wider Willen und seine Irrfahrt nach London wird gewissermaßen eine Brücke zwischen dem Inselreich und dem Heimatsboden des deutschen Lesers geschlagen. Manchen mag dabei an der Rahmenerzählung die ausgiebige Bezugnahme auf Schweizer und besonders auf Züricher Lokalverhältnisse stören. Begreiflicherweise dachte sich der Dichter als Leser in erster Linie seine engeren Landsleute. Im übrigen macht er, wenn er die Geschichte und Örtlichkeit seiner Vaterstadt stark heranzieht, von demselben dichterischen Rechte Gebrauch, wie unsere modernen Dramatiker, die uns ein Schauspiel in ihrer heimischen Mundart vorsehen: er schafft aus der ihm eigenen, heimischen Umwelt heraus und verlangt vom Leser, als Gegendienst für seine Dichtung, daß der ihm auch ein wenig mit seinem Verstand und seiner Phantasie zu Hilfe komme. Es ist das keine ungebührliche

Forderung. Man braucht den Worten des Dichters nur aufmerksam zu folgen, so ersteht auch in unserm Geiste das mittelalterliche Zürich wieder, das sich damals noch dicht am See aufbaute, da, wo die Limmat ihn verläßt, während sich heute die Stadt mit ihren Vororten weit über die Sihl und ihre Vereinigung mit der Limmat hinaus ausdehnt und z. B. bis Wiedikon im Westen ein einziges Häusermeer bildet.

Die Legende hat die Gründung der Stadt weit zurückverlegt bis in die Römerzeit. Darnach sollen der römische Legionär Felix und seine Schwester Regula, den Verfolgungen des heidnischen Kaisers Maximilian gegen die thebäische Legion glücklich entgangen, sich als erste Christen am See niedergelassen haben. Nach langjähriger Missionsarbeit habe um 303 ein Statthalter Maximilians die beiden greifen und am See hinrichten lassen. Als bald jedoch hätten sich, nach der frommen Sage, die beiden Märtyrer wieder erhoben und wären mit ihren Köpfen unter dem Arm noch bis auf den nahen Hügel am Ausfluß der Limmat gegangen. Hier wurden sie dann begraben und auf ihren Leibern zunächst eine Kapelle, später von Otto dem Großen das Großmünster errichtet. Zu den Chorherren des Großmünsters, denen der Kaiser zugleich große Stiftungen zugewendet hatte, gehört auch der Zuhörer des Armbrusters, Herr Burthard. Mit wenigen feinen Strichen hat der Dichter diesen Greis gezeichnet: wie er im vorgeschriebenen Winterkleid seines Standes (einem Pelzgewande, das, Mantillen ähnlich, Kopf, Schulter und Arme bis zu den Ellbogen bedeckt) über die Limmat schreiten und drüben auf dem linken Ufer der großen Nebenbuhlerin seiner Kirche, dem Frauenmünster, einen Besuch abstatten will, um dort einen Luzerner Pfaffen über den neuen Heiligen des Tages predigen zu hören; wie er im rechten Augenblicke dem einreitenden Armbruster begegnet, von dem er sich besseren Bericht als von dem Luzerner Pfaffen verspricht; und wie er nun mit listiger Rede den Arglosen, der nach der Herberge zu den Raben St. Meinrads steuert, bei sich zu Gaste läßt.

Wenn sich das Züricher Frauenmünster an Alter der legendären Überlieferung auch mit dem Großmünster nicht messen konnte, so

reichte doch sein Ursprung immerhin auch weit und nachweislich in eine große Zeit zurück: in die Tage der Karolinger. Als Gründer des Klosters gilt Ludwig der Deutsche, als erste Fürstin-Äbtissin Karls des Großen Tochter Hildegard. Eine Zeitlang scheinen die Äbtissinnen tatsächlich Fürstenrechte in der Stadt ausgeübt zu haben, aber allmählich wurde den schwachen Händen der Nonnen ein Herrscherrecht nach dem andern entwunden, bis sie sich schließlich mit der Verwaltung ihres reichen Besitzes begnügten, vgl. Schiller, Tell II, 2: der großen Frau (d. h. der mächtigen Herrin) von Zürich bin ich vereidet. Mit dem lebhaften, nach Neuem haschenden Sinne, der wenig beschäftigten Frauen eigen, verfolgten sie die kirchlichen „Tagesfragen“ im damaligen Sinne. So hatten sie alsbald auch den neuen Heiligen des 29. Dezembers in ihr Herz geschlossen, und 1191 gelang es ihnen, zum erstenmal seine kirchliche Feier in der Stadt durchzusetzen. Die konservativen Chorherren waren, um dem Ärgernis zu entgehen und gegen den neuen Brauch wenigstens schweigend zu protestieren, verritten. Und was den greisen Herrn Burkhard, der des Alters wegen seinen Genossen nicht folgen konnte, nach dem Frauenmünster getrieben hatte, war mehr Neugierde als Andacht gewesen.

Nun wurde diese Neugier allerdings in anderer Weise befriedigt, als er geahnt hatte. Während drüben jenseits der Limmat der Luzerner Pfaffe den Weiblein in rührenden Worten die Leiden und Verfolgungen des heiligen Thomas schildert, legt hüten in dem alten Chorherrenstifte der Armbruster die Beichte seines vielbewegten Lebens ab und entwirft in grausig erhabenen Zügen ein Bild von menschlicher Schuld und Not. Meisterhaft ist dabei dem Dichter der Übergang von der Rahmenerzählung zur eigentlichen Handlung gelungen. Wie die Gestalt des „Heiligen“ weit ihre Schatten vorauswirft, wie sie zunächst als halbe Märchenfigur uns entgegentritt, wie sie dann allmählich Fleisch und Blut gewinnt, bis sie zuletzt voll beleuchtet im Mittelpunkt der Handlung vor uns steht, das ist ebenso kunstvoll gestaltet wie der Ausklang. Blutig, gleich einem Sonnenuntergang im Herbst, ist Thomas Bedets Ende; und langsam, den letzten Sonnen-

strahlen oben am Firmamente vergleichbar, verläßt dann eine Person nach der andern den Schauplatz der Geschichte: Schön-Hilde, König Heinrich, Rollo, der Waffenmeister, Trutan Grimm, des Heiligen Kreuzträger, und schließlich der Armbruster selbst. Das letzte Wort aber behält nicht der Erzähler, sondern der Zuhörer.

Von besonderer Wirkung ist dabei die Szene, mit der der Armbruster seine Erzählung schließt, wie da der schreckensreiche Streit der Fürsten noch einmal aufflammt in dem tragikomischen Kampfe ihrer Knechte am Meinradsbrunnen in Maria-Einsiedeln. Hier geht es allerdings ohne Blutvergießen ab; in der Person eines blühenden jungen Mönches stiftet die Kirche Frieden, und doppelt entfährt und erleichtert kehrt der Armbruster von der berühmten Gnadenstätte heim.

Des vielbesuchten Wallfahrtsortes Maria-Einsiedeln im Quellgebiet der Sihl, zwischen Züricher und Vierwaldstätter See, hat Meyer auch anderwärts gern gedacht, so besonders in seiner Novelle „Das Amulett“. Der Ursprung des Ortes wird auf die Kapelle zurückgeführt, die der Einsiedler Meinrad im 9. Jahrhundert hier gebaut hat (Meinrads Zell). Lange Jahre hauste Meinrad, der dem vornehmen Geschlechte der Grafen von Sulgen angehört haben soll, hier in der Wildnis allein mit zwei Raben, die er den Krallen eines Raubvogels abgejagt hatte. 861 ward er von zwei Räubern erschlagen. Aber die beiden Raben verfolgten, wie die Legende erzählt, die Mörder mit ihrem Geschrei und veranlaßten dadurch in Zürich schließlich ihre Ergreifung und Hinrichtung. Aus Dankbarkeit nahmen später die Fürstbische des Stiftes Einsiedeln die beiden Raben zu ihrem Wahrzeichen und noch heute prangen sie, fliegend, mit ausgespannten Fittichen, im Abteiwappen auf goldenem Felde.

Den Hauptanziehungspunkt des Klosters, einer Benediktinerabtei, die sich im Laufe der Jahrhunderte zu großem Ansehen und ungeheurem Reichtum entwickelte, bildet ein altes wundertätiges Marienbild aus Holz, „die schwarze Muttergottes von Einsiedeln“. Den merkwürdigen Beinamen „die schwarze“ verdient sie mit vollem Recht, denn Gesicht, Hände und das Christuskind auf ihrem Arme sind völlig schwarz. Nach den Feststellungen indessen, die man

bei einer Ausbesserung der Figur gemacht hat, ist diese Farbe nicht ursprünglich, sondern die fraglichen Teile waren mit einer naturfarbenen Wachsschicht überzogen, die aber durch den Ruß der Kerzen im Lauf der Jahrhunderte schwarz geworden ist. Wegen der allgemeinen Beliebtheit der „schwarzen“ Muttergottes hat man auch neuerdings von einer Reinigung abgesehen. Die übrigen Teile der Figur haben deshalb nicht die schwarze Farbe angenommen, weil das Heiligenbild im allgemeinen in einem übergeworfenen Prunkgewand ausgestellt wird, aus dem eben nur der Kopf und die Hände mit dem Christustind herausragen. Wohl im Zusammenhange damit ist Schwarz überhaupt die Lieblingsfarbe der Maria von Einsiedeln geworden. Aus schwarzem Marmor ist die Kapelle, in der im Mittelschiff der Klosterkirche das wundertätige Bild schwachbeleuchtet steht; und von schwarzem Marmor ist auch das Marienbild auf dem Brunnen, der sich auf dem weiten Raume zwischen dem Flecken und den Klostergebäuden erhebt, und aus dessen sämtlichen vierzehn Röhren die Pilger noch heute, gleich dem Armbruster, zu trinken pflegen.

Wenn Meyer bei seiner Rahmenerzählung wirklich daran dachte, sich auf diese Weise den Vorwürfen und Einwänden der zünftigen Historiker zu entziehen, so hat er dies Ziel vollkommen erreicht. Es bedurfte da kaum noch der Rechtfertigung, die er in nicht mißzuverstehender Absicht, dem Armbruster in den Mund legt, als sein Zuhörer auf die Daten seiner Chronik pocht, (S. 168): „Bleibt mir vom Leibe mit nichtigen Zahlen! Ein Anderes ist es, ob Einer noch im Tagewerke und in der Zeit steht, oder ob der Tod sein Lebensbuch geschlossen hat. Ist einmal das letzte Sandkorn verrollt, so tritt der Mensch aus der Reihe der Tage und Stunden hinaus und steht als fertiges Wesen vor dem Gericht Gottes und den Menschen. Beide haben Recht und Unrecht, Eure Chronik und mein Gedächtnis, jene mit ihren auf Pergament gezeichneten Buchstaben, ich mit den Zeichen, die in mein Herz gegraben sind!“

Seiner ist der Unterschied zwischen lebendigem Erlebnis und objektiver Ermittlung des Tatbestandes kaum noch gesagt worden. Gewiß, ein jeder, und stünde er noch so hoch, sieht von den Er-

eignissen seiner Zeit nur einen verschwindenden Bruchteil, und was er davon noch nach zwanzig Jahren weiß, ist wiederum nur ein Bruchteil des Erlebten. Ein Geschichtsprofessor, der nach Jahrhunderten diese Zeit beschreibt, weiß davon unendlich mehr und alles viel genauer, denn er sieht mit den Augen vieler, die damals lebten und sahen. Aber trotz aller Größe und Genauigkeit kann sich sein Wissen doch in einem Punkte auch nicht dem Geringsten der einst Mitlebenden vergleichen, in der Anschaulichkeit und Gegenständlichkeit der Vorstellungen. Darin liegt auch der Reiz der Quelle, d. h. der Aufzeichnungen, die einer über seine Zeit, über sein eignes Erleben gemacht hat. Ihr Wert beruht auf ihrer Ursprünglichkeit. Und während die gelehrten Geschichtsdarstellungen der Nachgeborenen mit diesen selbst wieder veralten, behält die Quelle ihren unersetzlichen Wert durch die Jahrtausende. Etwas vom Reize einer solchen Quelle hat Meyer seiner Novelle durch die Rahmenerzählung gegeben, indem er uns dadurch in die künstlerische Illusion versetzt, einen Zeitgenossen des Thomas Bedet selbst erzählen zu hören.

VI.

„In der Form der einbändigen historisch-poetischen Erzählung und Novelle haben Sie nun ein vortreffliches Mittel gefunden, wieder ein eigentliches Kunstwerk herzustellen und einen Stil zu ermöglichen, nachdem der Ballast der bloßen Behandlung, Beschreibung und Dialogisierung, der die Dreibände zu füllen pflegt, über Bord geworfen ist.“

Mit diesen Worten hat Gottfried Keller in seinem Dankschreiben an den Dichter für die Übersendung des „Heiligen“ vortrefflich die formale Eigenart des Wertes charakterisiert. In der Tat, ein gewaltiger Stoff! und in welcher enge Form ist er gepreßt! Da ist kein Satz zu viel, keine Person, die auftritt, überflüssig. Da ist alles hundertmal gegeneinander abgewogen und zusammengepaßt. Was diese Personen hier vor uns tun, leiden und reden, das ist nur ein unendlich kleiner Bruchteil dessen, was sie in Wirklichkeit getan, gelitten und geredet haben, aber es ist völlig

hinreichend, sie uns mit zwingender Anschaulichkeit vor die Seele treten zu lassen. Gerade indem er den „Ballast der bloßen Behandlung, Beschreibung und Dialogisierung über Bord“ warf, hat der Dichter erreicht, was er wollte. Ein Durchschnittserzähler, der lediglich unterhalten will, würde den breiten Fluß des Geschehens in behaglicher Breite vor unserm Auge haben vorüberfließen lassen, aber das war nicht des Dichters Absicht. An dem innern, nicht an dem äußern Geschehen war ihm gelegen. Die psychischen Vorgänge, die Seelenwandlungen fesselten ihn, und diese uns in ihrem ursächlichen Zusammenhange aufzudecken, das war sein Ziel. Die äußeren Tatsachen sind nur die Begleit- und Folgeerscheinungen. So kommt es, daß seine Erzählung manchmal in merklichen Sprüngen vorwärts schreitet. In Zeit und Handlung bleiben Lücken, die der Leser aus eigener Phantasie ergänzen muß. Der Dichter weilt nur bei besonders bedeutungsvollen Szenen, diese aber gestaltet er so lebendig, so anschaulich, daß sie noch in der Erinnerung mit plastischer Deutlichkeit vor uns stehen. Im Grunde genommen löst sich sein ganzes Werk in eine Reihe solcher Szenen auf, etwa jenen Stationen vergleichbar, die dem Wallfahrer auf seinem Wege die Leidensgeschichte Christi in einer Reihe von Bildern erzählen. Wenn ein derartiges Verfahren überhaupt der Rechtfertigung bedarf, so empfängt es dieselbe durch die Rahmenerzählung. Es ist die natürliche Erzählweise bei einem Manne, der sich die um Jahrzehnte zurückliegenden Ereignisse vergegenwärtigt. Unmöglich können alle durchlebten Vorgänge mit derselben Deutlichkeit in sein Bewußtsein treten. Die Erinnerung wird sich immer an einzelne besonders bedeutsame Szenen halten.

Meyer pflegte, wie einer seiner Freunde erzählt, von sich zu sagen, er habe den Stil der großen Tragödie in die historische Novelle eingeführt. Dabei darf man natürlich nicht an die äußere Form, an den Dialog, überhaupt an den Wechsel von Rede und Gegenrede denken. Davon macht der Dichter nur einen sehr sparsamen Gebrauch. Vielmehr ist bei dieser Äußerung wohl eben an die von Meyer beliebte Behandlung großer tragischer Geschehnisse in einer kurzen Szenenreihe zu denken. Ob Meyer damit

wirklich etwas Neues geschaffen hat, ist eine andere Frage, jedenfalls befand er sich damit im Gegensatz zu der historischen Novellistik seiner Zeit, die auf breitem historischem Hintergrunde ernste und heitere Ereignisse aus dem Leben mittelmäßiger Menschen zu schildern liebte. Das Interesse des Lesers wurde dabei oft mehr durch die historischen Nebenumstände, als durch die Führung der Handlung befriedigt.

Es liegt im Wesen der von Meyer gewählten Darstellungsform, daß darin auch das kulturgeschichtliche Element nur einen geringen Raum einnehmen kann. Trotzdem ist der „Heilige“ gerade an solchen Elementen reicher als mancher langatmige Roman. Nur fehlt auch hier gänzlich die Beschreibung. Alles ist Handlung. Jeder der zahlreichen kulturgeschichtlichen Züge aus allen Gebieten des mittelalterlichen Lebens ist so fest eingefügt in den Bau des Ganzen, daß der Leser ihn als selbstverständlich hinnimmt, ohne ihn sonderlich zu beachten. Alles steht genau an dem ihm zukommenden Platze, wie der Schmuck auf dem Kleide einer schönen Frau; er fällt nicht auf. Erst wenn er fehlte, würde man ihn vermissen. Dahin gehört der Eingang der altenglischen Ballade, die Hilde singt (S. 31), dahin die lateinische Hymne des Venantius Fortunatus (mit leiser Änderung: *Vexilla dei prodeunt für vexilla regis prodeunt*), welche die im Schloßhofe auf den Primas harrenden Sachsen anstimmen (S. 155). Dahin gehört endlich die häufige Hereinziehung von Gegenständen der bildenden Kunst, so des verzierenden Christusbildes im Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen (S. 112), des Kruzifixes in der Vorhalle zu den königlichen Gemächern (S. 118), der teutschen Marmorweiber in den Palästen des Kanzlers (S. 58) u. v. a.

Daneben ist der Dichter bemüht gewesen, durch mannigfache Kunstmittel die Wirkung der einzelnen Szenen zu erhöhen. Mit Vorliebe bedient er sich dazu des Parallelismus. Ganze Szenen verdanken diesem ihre Entstehung, wie die Märchenerzählung vom Prinzen Mondschein (S. 27f.); was hier Thomas Becket am maurischen Hofe zu Cordoba erlebt, ist gleichsam ein Vorspiel seiner späteren Schicksale am christlichen Hofe zu London. In Parallele stehen ferner die Schicksale von Hilde und Grace, der beiden blühenden

Mädchengestalten, die durch die Begierden der normannischen Herrenmenschen zu Grunde gehen, und ebenso die beiden Szenen, in denen König Heinrich vergeblich die Aussöhnung mit seinem Feinde versucht, die Zusammenkunft auf der Heide mit dem Lebenden und die Buße im Dome zu Canterbury vor dem Toten. Ein Kunstmittel verwandter Art ist der vorbedeutsame Hinweis auf kommende wichtige Ereignisse, in der Form, daß wir schon in einer der vorausgehenden Szenen durch eine Andeutung oder eine ähnliche Situation darauf vorbereitet werden. So deutet das Gespräch des Kanzlers mit dem Armbruster über den Judastuß Christi (S. 121) auf die Weigerung des Erzbischofs, dem König den Friedensfuß zu geben. Die ungewöhnliche Behandlung, die Thomas Becket der Here angebeihen läßt (S. 54 f.), macht sein späteres Eintreten für die Armen und Elenden glaublich, und das böse Sterben, das der Waffenmeister Rollo bei allen normännischen Königen beklagt (S. 46 f.), läßt auch für Heinrich II. nicht viel Gutes erwarten.

Sparfamer hat sich der Dichter des Kontrastes bedient; ist doch schon die ganze Novelle auf dem Gegensatz der beiden großen Persönlichkeiten, des Königs und des Heiligen, aufgebaut. Eine Szene, die lediglich des Kontrastes wegen eingefügt zu sein scheint, ist das Zusammentreffen des Armbrusters mit dem andern Todfeind Heinrichs II., mit Bertran de Born. Dieser leidenschaftliche Südfranzose, der seine Größe im Hass, in der Negation fand, ist schon an sich eine vortreffliche Kontrastfigur, zu dem in steten Fragen und Zweifeln sich verzehrenden Erzbischof, der der Religion der Liebe dienen möchte und den Stachel des Hasses nicht aus seinem Herzen reißen kann. Aber der Dichter hat sich damit nicht begnügt. Er läßt gern die eine Person durch eine andere charakterisieren, und so hat er hier dem provenzalischen Ritter die flammenden Worte in den Mund gelegt, die den Seelenzwiespalt des Erzbischofs blitzartig beleuchteten.

Mit größerer Häufigkeit finden sich symbolische Züge. Hier fühlte der Dichter ein gewisses Erfordernis des Stoffs. Das Mittelalter pflegte ein gut Teil Aberglaubens und sah auch dort Zeichen und Wunder, wo wir modernen Menschen lediglich Zufall und noch öfter im Drange der Geschäfte gar nichts sehen. Dem

hat der Dichter in der Erzählung des Armbrusters Rechnung getragen. Vor seiner Flucht aus dem Schaffhausener Kloster wendet sich der Armbruster um ein wegweisendes Orakel an den lateinischen Schriftsteller Virgil, den das Mittelalter von den antiken Profanschriftstellern am höchsten schätzte und besondere geheime Zauberkünste zuschrieb; vgl. Virgils Rolle in Dantes göttl. Komödie. Dabei stach der Klosterschüler nach vielgeübtem Brauch mit dem Messer dreimal in die Schriftrolle, auf der Virgils Äneis stand, und die so gefundenen Worte sagittae (Pfeile), calamo (Pfeil) und arcui (Bogen) wiesen ihn auf das Bognerhandwerk, das dann sein Lebensglück begründete. Ähnliches soll übrigens noch heute geübt werden, nur daß an Stelle der Äneis die Bibel und an Stelle des Messers der Finger getreten ist.

Mehr symbolische Bedeutung im dichterischen Sinne besitzt ein anderer Vorgang, das Zerspringen des großen Staatsiegels, das der gewesene Kanzler dem König zurückgibt. Wie der Sprung durch das Wappen, so geht von diesem Augenblicke an ein Riß durch das ganze Königreich. Der gleichen Art ist das seltsame „Zeichen, das jüngst die Leute von Arles (in der Provence) erschreckt hatte“, ein antiker Medusenkopf, der bei Umgrabungen auf dem dortigen römischen Markte zu Tage kam. Nach der Meinung der Bevölkerung deutete das marmorne Mädchenhaupt mit den gebrochenen Augen und der Bitterkeit des Todes auf dem Munde, mit den züngelnden Nattern statt der Haare, auf ein kommendes großes Sterben, das sich dann in den Albigenserkriegen (1209—29) schrecklich erfüllte.

VII.

Als ebenbürtiges künstlerisches Gebilde schmiegt sich um diesen Leib der Dichtung das sprachliche Gewand. Man muß sich einmal selbst ein paar Sätze davon laut vorlesen, um den Wohlklang dieser Sprache zu empfinden, z. B. gleich den Eingang:

„Langsam fallend deckte der Schnee das blaße Feld und die Dächer vereinzelter Höfe rechts und links von der Heerstraße, die aus den warmen Heilbädern an der Limmat nach der Reichsstadt Zürich führt. Dichter und dichter schwebten die Flocken, als

wollten sie das bleiche Morgenlicht auslöschen und die Welt stille machen, Weg und Steg verhüllend und das Wenige, was sich darauf bewegte."

Mit Staunen wird man vor allem die Melodik und den Rhythmus dieser Prosa wahrnehmen. Ganz unwillkürlich ordnen sich die Worte zu ebenmäßigen Gruppen von gleicher Klangfülle und Schwere. Der Eindruck der gebundenen Rede wird noch erhöht durch die öftere Wiederkehr der gleichen Laute im Wortanfang, die an die alte Stabreimpoesie erinnern. Die Art, wie hier die Sprache den verstandesmäßigen Sinn durch ihre musikalischen Mittel unterstützt, läßt sich mit trockenen Worten nicht darlegen. Es sind vor allem die schweren Rhythmen, in denen sich hier für unser Gefühl das ununterbrochene gleichmäßige Niedergleiten der Millionen Schneeflocken und das schwere Lasten dieser Masse auf allen Dingen ausdrückt, und die zugleich unsere Seele sofort auf den ernststen Charakter der Dichtung stimmen. Im Folgenden, mit dem Auftreten des Armbrusters, schlägt der Dichter dann andere Töne an. Immer schließt sich die sprachliche Lautgebung dem gedanklichen Inhalt aufs engste an.

Mit außerordentlicher Sorgfalt hat der Dichter zeitlebens an seiner Sprache gefeilt und gebildet. Noch die Buchausgabe des „Heiligen“ weist gegenüber der ersten Veröffentlichung in der deutschen Rundschau eine ganze Reihe kleiner, zumeist sprachlicher Besserungen auf. Insbesondere strebte der Dichter nach einem edlen und prägnanten Ausdruck, wie er der aufs höchste gespannten Konzentration des Stoffes angemessen war. Dabei verschmähte er durchaus nicht die volkstümliche Redeweise, wenn nur der Ausdruck noch nicht irgendwie abgebraucht war; dahin gehören Wendungen wie S. 129: „Dem neuen Heiligen bin ich nicht grün“, oder S. 223 „ich verzog mich bei Zeiten“. Auch der heimische Schweizerdialekt bereicherte seinen Wortschatz. So ist der Ausdruck „bei Zunachten“. S. 6, eine schweizerische Spracheigentümlichkeit, so viel wie „bei Einbruch der Nacht“. Zugrunde liegt ein intransitives Verbum, dialektisch „zuenachten“, das dann mit den Präpositionen bei, an, zu u. a. verbunden wird. Schweizerdeutsch ist ferner der Ausdruck „Verbärtnis“ (S. 109), die Form

„Küsterin“ (S. 11) für Küsterin (= Sakristanin), sowie das Wort „Maien“ für Blumenstrauß (S. 204 Wintermaien) u. a.

Am stärksten jedoch zeigt sich Meyers Ausdruck von der älteren deutschen Sprache beeinflusst, aus der ihm die Lektüre eine unendliche Menge sprachlichen Edelguts zuführte; namentlich waren es da die Schriften der Reformatoren Luthers und Zwinglis, das Kirchenlied und die Lutherbibel selbst, aus denen er schöpfte. Fast von jeder Seite ließen sich da Zitate ausschreiben; um nur einige zu nennen: S. 102 „Er versuchte seine Pfaffheit einzutun“; ebda. um gegen seinen Lehenstherrn und König „Panier aufzuwerfen“, beide lutherisch, desgl. S. 179 „um diese Verstorbenen aus dem Mittel der Christenheit zu heben“; S. 59 Anmutung = Zuneigung, ein älteres Wort, das jedoch noch bei Goethe, Wieland und Rante auftritt; ähnlich S. 107 „der Knecht habe von dem Kanzler nichts weiter zu befahren“ = zu befürchten, in diesem Sinne noch bei Schiller, Gang zum Eisenhammer; S. 27 „sie scheint euch abweges“, adverbialer Genetiv des Substantivs Abweg, im 17. Jahrhundert gebräuchlich; S. 42 „so lag er mir täglich an, eine bessere Stellung zu suchen“, altes Verbum, mit dieser Konstruktion schon im ahd., bei Luther und noch bei Goethe, heute nur noch in „ein Anliegen haben“; usw.

Da Meyer nach guter Schweizerfitt von Jugend auf mit der französischen Sprache vertraut gemacht wurde, so daß er z. B. eine Zeitlang daran denken konnte, sich als Dozent für französische Sprache und Literatur am Polytechnikum in Zürich zu habilitieren, so ist es nicht verwunderlich, daß auch das Französische seine unverwischbaren Spuren in des Dichters Sprachgebrauch hinterlassen hat. Er selbst hat einmal einer jungen Landsmännin, Natalie von Escher, die ihn um Rat bat, wie sie bei ihren Dichtungen den prägnantesten Ausdruck suchen solle, die Aufforderung erteilt, im Zweifelsfalle die französische Übersetzung der deutschen Redeweise als sicheren Maßstab anzunehmen. Daraus kann man einen Schluß auf sein eignes Verfahren ziehen. In der That finden sich besonders in der Syntax, häufig französische Wendungen; starke Gallizismen, die auch dem Laien auffallen, begegnen im „Heiligen“ seltener; S. 218 „daß die zwei Alten kaum

mehr die Züge der eine des andern unterscheiden konnten"; S. 52 „dem freilich die französische Herrensprache zierlicher vom Munde klang als nicht Einem unter ihnen"; S. 29 „die schlummernde Cordova", eine merkwürdige Femininbildung bei einem Städtenamen, wohl auch unter dem Einfluß der französischen Genusregeln.

Ein gut Teil indessen auch von den formalen Ausdrucksmitteln der Sprache ist des Dichters Eigentum. Das beste davon sind seine Metaphern. Hier vereint er in der Regel Kürze des Ausdrucks mit einer hochpoetischen Anschaulichkeit; S. 110: „er leuchtete mich mit seinen großen blauen Augen an", oder S. 181: „der Bischof schwebte mir voraus in den Klostergarten"; oder S. 197 vom biden Erzbischof von York: „er hatte sich eben vom Pferde gefügelt" u. a. In der Regel sind bezeichnenderweise die Tätigkeitswörter die Träger des Bildes. —

Keller pflegte Meyers Sprache „Brotat" zu nennen. Der Name dieses kostbaren, schweren, kunstvollen Gewandstoffes ist in der Tat höchst zutreffend, auch für die Sprache, in die der Heilige eingekleidet ist. Gestaltung des Stoffes und sprachlicher Ausdruck vereinigen sich hier, um diese Novelle zu einem Gedicht in Prosa zu machen, wie wir nur wenige von gleicher Vollendung in unserer reichen deutschen Literatur besitzen.

L i t e r a t u r.

Ad. Frey: Conrad Ferdinand Meyer. Stuttgart, Cotta. 1900.

Reitler: Conrad Ferdinand Meyer. 1885.

Karl Emil Franzos: Conrad Ferd. Meyer. Berlin 1899.

Nann von Escher: Erinnerungen an Conr. Ferd. Meyer.

Hermann Reuter: Geschichte Alexanders III. und der Kirche seiner Zeit. 1860².

S. Vögelin: Das alte Zürich.

P. Odilo Ringholz: Wallfahrts Geschichte unserer lieben Frau von Einsiedeln. Freiburg 1896.

Jakob Baechtold: Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. 1892 ff.

Moritz Henne: Deutsches Wörterbuch.

Schweizerisches Idiotikon. 1881—1900.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts

Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus

Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lyon

19. Bändchen

Wilhelm Raabe

Alte Nester

Erläutert von

Prof. Paul Gerber

Stargard i. Pomm.



1905

Leipzig und Berlin

Verlag von B. G. Teubner

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

I.

Raabes Erzählung *Alte Nester* mit dem Nebentitel *Zwei Bücher Lebensgeschichten* erschien zuerst Mitte 1879 im sechsundvierzigsten Bande von Westermanns Monatsheften. Gegen Schluß des Jahres kam sie in Buchform heraus. Die Zeit war wenig dazu angetan, ein Werk von so tiefer und so ergreifender Poesie zu würdigen, um so weniger als sie sich meist überhaupt von allem Dichterischen abwandte. Sinn und Trachten des deutschen Volkes gehörten hauptsächlich der Politik, nicht bloß in hingebender und schöpferischer, sondern auch in zerstörender Tätigkeit. Die grundlegenden Arbeiten für den inneren Ausbau des neuen Reiches waren vollendet, und die große internationale Konferenz in Berlin unter Bismarcks Führung hatte den Völkerfrieden befestigt; die Nachwehen der schwindelhaften Gründerzeit bedrückten die Gemüter, und die sozialdemokratischen Aufwiegelungen nahmen mehr und mehr Ausdehnung an. Es half nichts, daß einige Wissenschaftszweige, vor allen die auf Ergründung der Naturgesetze zielenden, eifrig gepflegt wurden, daß die Technik mit immer neuen imponierenden Erfindungen hervortrat; es hatte nur die Folge, daß man auf rein geistigem Gebiete die Methode und die Ergebnisse der Wissenschaft über alles schätzte. Wo sich aber noch ein Bedürfnis nach Poesie regte, begnügte man sich mehr mit dem oberflächlich Spielerischen oder bevorzugte das tendenziös Zeitgeschichtliche und Soziale. Vollends die *Alten Nester* schienen nicht einmal bei den wenigen Verehrern ihres Autors uneingeschränkter Anklang zu finden. Jensen, der gerade damals entschieden für Raabe eintrat, konnte bei aller Lobpreisung einige Bedenken über sie nicht unterdrücken.

Es war ein heroischer Kampf, den der Dichter in der Stille gegen Stumpfheit und Unverstand kämpfte. In Braunschweig, wohin er 1870 von Stuttgart aus übergesiedelt war, lebte er abseits von den geistigen Tagesströmungen, unbeirrt seinen Blick auf das hohe künstlerische Ziel richtend, das vor ihm stand. Es gab für ihn bloß das Streben, sich selbst zu genügen. Die Jahre, in denen er von rasch aufblühendem Ruhme geträumt hatte, waren dahin. Am 8. September 1831 in Eschershausen im Herzogtum Braunschweig geboren, war er, nach Absolvierung seiner Gymnasialzeit in Holzminden und Wolfenbüttel, als Lehrling in die Creutzsche Buchhandlung in Magdeburg eingetreten, aber nach Abschluß der Lehrjahre zu seiner Mutter nach Wolfenbüttel zurückgekehrt, um sich vorzubereiten später in Berlin Geschichte, Literatur und Philosophie zu studieren. In der preussischen Hauptstadt war dann seit dem 15. November 1854 Die Chronik der Sperlingsgasse entstanden und sogleich bei ihrem Erscheinen, Ende 1856, mit Jubel begrüßt worden. Obgleich ihn nun der Ertrag seiner nächsten Schriften bei bescheidenen Ansprüchen bald sicher genug gestellt und 1862 zur Heirat und Einrichtung seines Stuttgarter Hausstandes ermutigt hatte, war ihm doch ein ähnlicher Erfolg wie mit seinem Erstlingswerk bloß noch einmal, 1864 mit dem Roman Der Hungerpastor, zu teil geworden. Als er die Alten Nester schrieb, sah er schon eine lange Reihe von Jahren hinter sich, in denen das deutsche Volk kaum einen einzigen ermunternden Zuruf für ihn bereit gehabt hatte. Soweit er für sich selbst in Betracht kam, brauchte er wohl kein Glück weiter, als die Welt und das Leben auf die ihm eigene dichterische Art anzuschauen und zu empfinden, sich an seinem Familienherde in sicherem Hort zu wissen und in geselligem Verkehr mit vertrauten Freunden zu stehen. Aber er fühlte auch, fern von jeder Selbsttäuschung und Überhebung, den Beruf in sich, die neuen Schätze aus den Tiefen der Welt und des Lebens, die er erspähte, für alle, für die Nation heraufzuholen und darzureichen.

Er erkannte gewiß selbst, wie ungünstig für sein Wirken die Zeit und die Umstände lagen. Er konnte daher auch von den Alten Nestern keine plötzliche Änderung der ihn ablehnenden

Stimmung erwarten. Etwas mehr hätte man dennoch aufhören sollen bei den Worten und Weisen der Freude und der Wehmuth, der Weisheit und der Erhebung, die aus diesem Buche erklingen. Denn Raabe gelangte darin zu einer so freien Höhe der Welt- und Lebensanschauung, wie er bis dahin noch nie erstiegen hatte.

Als er die Chronik der Sperlingsgasse begann, stand er erst im Anfange seines vierundzwanzigsten Lebensjahres. Bei der Größe der Aufgabe, die er seinem Denken und Dichten stellte, konnte er daher zunächst bloß Grundzüge davon hinzeichnen. Sie legten aber schon von seiner Geistesart hinreichend Zeugnis ab. Wenn die Blätter, die er im Namen Johannes Wachholders sammelte, Generationen und dadurch das Menschendasein im weitesten Umfange umspannten, wenn er im Lärm der Gasse wie im Rauschen des Windes, im Brausen der Wellen und im Donner die Stimme Gottes hörte und seinen Gruß an die große schaffende Gewalt, die ewige Liebe, sandte, wenn er also seinen Blick bis da hinabsenkte, wo die Schicksalsläufe aus der unvergänglichen Wesenheit aller Dinge quellen, gewann dies Leben und Seele vor allem durch den ihm eigenen subjektiven Hauch, mit dem er es durchwehte. Dieser selbst war an der ewigen Liebe entfacht. Deshalb führte er seine Personen durch ihre Leiden und ihre Lust mit so viel Mitgefühl und Humor; deshalb kam seine Subjektivität bei aller Entschiedenheit schlicht und bescheiden zum Ausdruck. Sein Schaffen war ihm ein Werk der Verantwortung, und er rief aus: Vergesse ich Dein, Deutschland, großes Vaterland, so werde meiner Rechten vergessen!

Um so mehr trieb es ihn, was er vorläufig im Umriss entworfen hatte, in den Teilen seiner zu unterscheiden, die Teile plastischer hinzustellen. Er tat es, nachdem eine Reihe mehr spezielle Themen behandelnder Erzählungen entstanden war, 1863 in dem Roman Die Leute aus dem Walde. Seine Subjektivität bekundete sich jetzt nicht bloß unverhüllt, da er selbst vor den Leser oder den Hörer hintrat, statt eine seiner Personen zum Erzähler zu wählen; sondern sie klang auch in ihren zwei wesentlichen Richtungen voll aus. Er ging den Spuren nach, auf denen sich das Höchste und Edelste der Menschenseele im Verstehen der

Welt und im praktischen Handeln betätigt, wie den Spuren, auf denen alles Gegenteilige am Humor seine Stacheln abstumpft und seine Waffen zerbricht. Jede der beiden Richtungen sah er in besonderen Vertretern verkörpert: die rein nach dem Idealen gewandte in Ulex, der dem Laufe der Sterne am Himmel und in der Menschenbrust nachdenkt, und in Fritz und Eva, die einen kurzen Lebensfrühling in Heldenfönn leben; die bewußt humoristische in Siebiger, dessen offener Blick allem Alltäglichen, bei jedem Gang durch die Gasse Unvermeidlichen hell und fürchtlos und lachend ins Antlitz schaut. Wie die beiden Alten, Ulex und Siebiger, einst für die Befreiung des Vaterlandes mit in den Kampf gezogen sind, so waltet überhaupt unverwüßliche deutsche Gemütskraft in ihnen; und Eva gedenkt noch in ihrer Sterbestunde im fernen Westen Amerikas ihrer Heimat. Alle vier aber, Ulex, Siebiger, Fritz und Eva, wirken zusammen, um Roberts Erziehung zu leiten und zu vollenden, so daß die Vielsältigkeit der Ereignisse und der Schicksale ein episches Ganzes bildet, das sich in strenger Einheit und harmonischer Gliederung abrundet.

Gleichwohl änderte sich allmählich das Raabische Weltbild. Siebiger steigt zu Ulex auf den Nikolaiturm, wenn ihn nach einem Strahl aus dem Reiche der Sterne verlangt, — der Humor versagt, wo sich die kleinen und widrigen Wirren allzu dicht ineinander schlingen; wieder Ulex ist ratlos, sobald er in die Not der Alltäglichkeit gerät, — ihm fehlt der Humor, der ihn in dem Frieden und der Andacht seines Innern zu erhalten vermöchte. Es entging daher nicht dem Sehen und Sinuen des Dichters, daß die Feindschaft, die das Gute im Leben erleidet, so bedrohlich werden kann, daß beide, Siebigers Humor und Ulex' Begeisterung, gegen sie machtlos bleiben. Er erkannte immer mehr, wie verderblich oft der ebenso wenig im Guten wie im Schlechten hervorragende menschliche Durchschnitt ist, das in allen Ständen sich breitmachende Philistertum, dem es an der Fähigkeit fehlt, die echte, erst lebenswerte schaffende Phantasie zu verstehen. Er entdeckte besonders Pinnemann, den Koprofaurus der Menschheit, den er in der Erzählung Drei Federn schildert, der mit seiner Bosheit und seiner Halbbildung gegen das Wahre und das Schöne, gegen

jede Hoffnung und jede Opferlust geißt, der sein jämmerliches Ich stets auf den höchsten Stuhl in den Mittelpunkt aller Dinge setzt und auf die Massen den meisten Einfluß ausübt.

So kamen, nachdem schon der Hungerpastor mehr in den Schmerz, aber auch noch mehr als früher in die Poesie des Lebens übergreifende Akkorde angeschlagen hatte, die Jahre 1867 und 70. Claudine Fehleisen und Mitola von Einstein in dem Roman Abu Telfan und Antonie Häußler im Schüdderump bewahren zwar den Adel ihrer Seele und behalten innerlich den Sieg; doch nach außen hin unterliegen sie: jene, indem sie sich in die weltverlassene, von Dichtung umwobene Kakenmühle zurückziehen, nachdem sie in schweren Heimsuchungen hinreichend erstarrt sind; diese, indem sie den Tod ruhig hinnimmt, da das Poltern und Rassel'n, womit er sonst naht, vor ihr sich zur Stille und Milde dämpft. Leuchtenden Auges voranschreitendes Heldentum und frohgemut helfender Humor fanden unter diesen Umständen keine Stelle. Dennoch tat Raabe einen großen Schritt vorwärts. Wenn auch in keiner Person, die er vorführte, so waren doch jetzt in ihm selbst die Richtungen, die er früher voneinander gesondert hatte, völlig verschmolzen. Er schuf die schönste, die erhabenste Poesie, eine Poesie, die um so schöner und um so erhebender ward, je herberen Widerwärtigkeiten und Ängsten des Lebens er gegenüberstand; und gerade aus ihr, aus der Treue, mit der er sie hütete, und aus dem Trutz, mit dem er sie verteidigte, vermochte er den Humor zu gewinnen, durch den die Lebenspein, mit der alle die Widerwärtigkeiten und Ängste unser Herz zusammenpressen, von uns genommen wird. Es war eine rettende Tat, die der Dichter hierdurch für sich und für uns vollbrachte. Man lese Abu Telfan und den Schüdderump mit voller Hingabe an die Sache, mit ganzer Versenkung in sie, und man wird mir recht geben. Ein einziges Aufschauzen von Anfang bis Ende über die Herrlichkeit der Sonnenhelle, die jedes schönheitsvolle Menschenherz durchleuchtet, und überall die unerschütterliche Entschlossenheit, diese Herrlichkeit zu wahren unter Verzicht auf das, was die Zeitlichkeit vorübergehend Verlockendes verheißt, unter Aufschnehmen der Leiden, mit denen sie alles über sie hinaus-

ragende heimsucht. Auch die epische Form erhielt mehr als bisher ein individuell Raabisches, nichts Konventionelles mehr ver-ratendes Gepräge.

Immerhin erreichte der Humor nur so viel, daß er bloß für den frei über dem Getriebe der Menschenwelt stehenden Beschauer ein versöhnliches Lebensbild gewährte. Ob er aber imstande sei, auch mitten in jenem Getriebe die Wirklichkeit im Sinne der idealen Impulse, denen er entstammt, zu meistern, blieb noch dahingestellt. Die Wage neigte sich zweifellos eine Zeitlang nach der verneinenden Seite. Darauf deuteten unter den nächsten Dichtungen besonders Meister Autor und einige der Krähenfelder Geschichten, zuweilen leise andeutend auch Der Dräumling, in denen dieselbe wunderbar duftige Poesie und derselbe feine Humor, dasselbe Mitgefühl und derselbe Trost, zum Teil sogar heiterer Spott und tolle Ausgelassenheit walten. Da folgten die Alten Nester. Nun war dem Humor wieder die frühere, Leben schaffende und umschaffende Tatkraft gewonnen, aber nicht mehr mit der Beschränkung, daß er gelegentlich in sich unsicher wird, sich aufgeben und bei den Sternen wie in weiter Ferne Hülfe suchen muß, sondern den auf ihn gestimmten Charakter zu heldenhaftem Handeln stärkend, da er die Sterne immer über sich weiß, ihre Strahlen alles durchdringen sieht, ihren Glanz auch hinter jeder Trübung gewahrt.

Man kann also sagen, mit den Alten Nestern begann für Raabe eine neue, die dritte Periode seines Schaffens oder kündigte sich zum ersten Mal in umfassendem Maße an. Wie Heinrich Schaumann in der Erzählung Stopfstuchen sich gegen eine Welt von Hohn und Verachtung unter schweren Mühen durch Arbeit und Geduld die dem Bauern Quatag gehörige Rote Schanze erobert, den verdüsterten und verwilderten Sinn Valentines, der Tochter des Bauern, besiegt, das auf ihr und ihrem Vater lastende Verhängnis bannt und schließlich auf dem erworbenen Grunde mit ihr in behaglichem Glücke sitzt, so hatte sich der Dichter allmählich den alles beherrschenden, tapferen und köstlichen Humor der Alten Nester errungen. Er hat diesen Standpunkt fortan auch bewahrt. Die folgenden Erzählungen, vom Horn von Wanza bis

Haftenbed, die von 1880 bis 98 erschienen, vierzehn an Zahl, tragen alle in der Hauptsache denselben Stempel einfacher, ruhiger, humorvoller Hoheit.

Raabe ist daher ein Dichter, der in der Vollendung seiner Meisterschaft ganz und gar der Gegenwart angehört. Auf beide Worte, Dichter und Gegenwart, ist Nachdruck zu legen. Man hat nämlich öfter versucht, ihn zu einem bloßen Erzähler herabzusetzen, der gewissermaßen nur zufällig immer noch neues vorbringt, eigentlich aber aus einer Zeit übrig geblieben ist, die es liebte, in breiter, gemächlicher Weise unterhalten zu werden. Danach wurde er dann in eine minderwertige Rubrik eingeordnet und, was an ihm dazu nicht stimmte, einem störenden Hang zum Absonderlichen zugeschrieben. Er ist jedoch in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes überhaupt nicht unterhaltend, und die Rubrik, in die er paßt, hat weiter keinen Vertreter als ihn. Selbstredend sitzt er nicht irgendwo abseits auf dem Parnas in seliger Selbstschauung, man findet ihn unter einer kleinen Schar sehr nahe dem Gipfel. Nach der einen Seite steht er zu Jean Paul und der Romantik, nach der anderen zu Goethe in Beziehung. Mit Jean Paul verbindet ihn, daß er das Unvergängliche und Poetische im Leben sich zwischen oder unter dem Unbedeutenden und Kleinen, dem Unpoetischen, jedem idealen Aufschwunge Feindlichen hindurch- und hervorringen läßt, mit der Romantik, daß er die subjektiv dichterische Stimmung zum Ausdruck bringt. Aber sein Schaffen ist ihm nicht wie den meisten Romantikern Mittel, sondern es trägt seinen Zweck in sich selbst und gipfelt in dem völligen Gegenteil von dem Schwanken zwischen Extremen, von der Formlosigkeit und der Verflüchtigung des Gegenständlichen bei Jean Paul; in beiden Hinsichten folgt er den klassischen Grundsätzen Goethes. Daher löst er nie seine Schilderungen in lauter Empfindungen auf, vielmehr gibt er ganze, in allen ihren Teilen durchdachte und also echte Kunstwerke; seine poetische und humorvolle Lebensstimmung ist den Tatsachen, die er erzählt, so angemessen, im Wesen so zugehörig, daß er sich immer mit seiner Einzelart in die epische Handlung hineinstellen kann und doch der Realität der Dinge gerecht

wird und die Einheitlichkeit und Geschlossenheit seiner Dichtungen wahr.

Ich möchte diesen Satz mit weithin leuchtenden Buchstaben auf hoher Warte im Zentrum des deutschen Landes aufpflanzen, damit ihn sich alle merken, die über die Stimmungsfülle der Raabischen Poesie die Formvollendung der Schöpfungen des Dichters verkennen, wie alle, die am Hervortreten seiner Person als unepisch voreiligen Anstoß nehmen. Denn gerade die innige Vereinigung seines hohen Wirklichkeitssinnes mit der offenen und ungetünstelten Darbietung seines individuellen Empfindens bringt eine besondere Nachwirkung hervor. Was er schildert, bezieht sich nicht weniger auf die neuen, heut eigentümlichen als auf die alten, sich im Laufe der Zeiten nur wenig verändernden Lebensverhältnisse, die uns täglich und stündlich umgeben; dazu spielt es sich meist vor einem breiten historischen Hintergrund ab, der immer, auch wenn aus einer etwas fernerer Vergangenheit, mehr oder minder Beziehungen zur Gegenwart hat. Und durch die Gegenständlichkeit, mit der es vor uns hintritt, haftet es so fest in unserem Gedächtnis, daß wir uns unwillkürlich unter entsprechenden oder vergleichbaren Umständen daran erinnern; aber dann steht auch immer sogleich Raabe selbst da mit seiner von keinem Scheine beirrten Abwägung der Werte und Unwerte, mit seinem nachdenklichen Ernst, seiner Herzensteilnahme und seinem Lachen. Er schafft dadurch einen Quell solider phantasievoller Durchdringung und Veredelung des Lebens nicht bloß in jedem einzelnen, sondern auch in der Nation und der Zeit im ganzen. Er hilft den neuesten, bisher so dichtungsarmen Kulturmomenten den Weg zu höherer Vollendung finden, indem er sie mit den älteren idealen Tendenzen in Einklang setzt.

Es war kein Zufall, daß er diese zeitgeschichtliche Stellung gleichfalls am ausgesprochensten in den Alten Nestern und einigen der nächsten Erzählungen einnahm; die völlige Abklärung seines Humors machte es ihm ja vollkommener als schon ohnehin möglich, der Poesie in der Unpoesie der Zeit einen Halt zu geben. Freilich die Zeit selbst mußte erst wieder mehr zum Verständnis für wahre Dichtung erwachen, ehe sie sich ihm mit reicherer Gunst

zuwandte. Der Umschwung kam in den neunziger Jahren. Die Menge der Raabe-Leser nahm stetig zu, und die Kundgebungen der Anerkennung wagten sich immer deutlicher hervor. Bald konnte der Dichter die Verse Chamisso's auf sich anwenden: Die wir den Schatten Wesen sonst verliehen, — Seh'n Wesen jetzt als Schatten sich verziehen. Beim Nahen des neuen Jahrhunderts verlieh ihm das alte, ruhmreiche Haus der Wittelsbacher den Maximiliansorden. Schließlich brachte ihm sein siebenzigster Geburtstag eine stattliche Zahl ähnlicher Ehren und wurde zu einem Fest, an dem mittelbar die ganze Nation teilnahm. Neue Ausgaben der Raabischen Erzählungen waren schon in den letzten Jahren öfter als früher nötig geworden, seitdem ist ihre Zahl noch schneller gewachsen. Auch nach den Alten Nestern regt sich ein größeres Verlangen. Es ist sogar, obwohl vielleicht vielen unbewußt, ein Zeichen der Zeit für sie, daß man den literarischen Nachkommen ihres Helden Just Everstein so freudig begrüßt hat, den Srenssenschen Bauern Jörn Uhl, der sich aus dem gleichen Hunger nach dem Ideal unter ähnlichen Menschen und Schicksalen mit derselben Tapferkeit wie sein Vorfahr empor kämpft, nur ohne in seiner Seele ebenso frei von unverhaschten Narben und Schründen zu bleiben, da ihn zwar die Sonne Raabischer Poesie durchleuchtet, doch nicht mit der Schönheit und Sieghaftigkeit des Raabischen Humors durchwärmt.

II.

Es dient zum besseren Verständnisse der Alten Nester, die ersten zehn Kapitel, die die erste Hälfte des ersten Buches bilden, für sich zu betrachten. Fritz Langreuter berichtet darin von der Kindheit und Jugend derer, um deren Lebensläufe es sich wesentlich handelt.

Er gehört selbst zu ihnen. Trotzdem ist er weder die Hauptperson, noch vertritt er nach Charakter und Schicksal den Dichter. Daß er sich öfter in dessen Sinn und Namen ausdrückt, soll nicht bestritten werden; doch seine eigentliche Bedeutung ist eine andere. In dem Stück Welt, das sich der poetischen Phantasie darstellte,

fiel ihm eine bemerkenswerte Rolle zu, die einer möglichst vielseitigen Auffassung des Lebens willkommen sein mußte, da sie etwas Unpissches enthält; aber ihre Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie, was eingreifendes Handeln anlangt, unbedeutend ist, daß sie sich, wie es sogleich am Anfang des ersten Kapitels heißt, wohl in der hohlen Hand halten läßt. Der Dichter konnte daher nicht viel davon erzählen und wollte es doch. Beides vereinigte sich zwanglos, indem der Träger der Rolle als Selbst- und Miterlebender der Biograph der anderen wurde. Wenn er vorläufig nur verrät, daß er Doktor der Weltweisheit sei, so ist damit die Wahrscheinlichkeit, wirklich schreiben zu können, was er schreibt, hinreichend verbürgt. Und er erweckt um so mehr Vertrauen, als ihm seine Bildung und seine schon am Eingang des Buches zum Ausdruck kommende ruhige und selbstgenügsame Resignation zu einem hohen Grade von Sachlichkeit befähigen.

Welches Lebensalter er hat, sagt er zunächst nicht. Man erhält nur den Eindruck, daß er in den Jahren voller Manneskraft steht. Man darf ihn sich nahe dem Ende seines vierten Jahrzehnts denken. Da seine früheste Kindheit in den Anfang der vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts fällt, und da seitdem viel mehr als ein Menschenalter vergangen ist, so ergibt sich als die Zeit, auf die er zurückschaut, ungefähr 1842 bis 78. Die beiden für Deutschland wichtigsten politischen Ereignisse, die am Anfange und gegen Ende dieser Periode eintraten, die Entwicklung des Zollvereins und die Aufrichtung des einigen Reiches, kommen im ersten Kapitel in Rücksicht auf ihren inneren Zusammenhang vor; speziell der nur teilweise erfolgte Anschluß der deutschen Staaten an den Zollverein führt wegen des dadurch veranlaßten Warenschmuggels den Tod von Fritz Langreuters Vater herbei, wodurch erst Fritz Langreuter selbst in den Kreis der Menschen, von denen er erzählt, eintritt. Es wird noch ausdrücklich hervorgehoben, daß da nicht weniger als später in den großen Schlachten von Sechundssechzig und Siebzig ein Opfer für das Wohl des Vaterlandes gebracht wurde. Das köstliche Idyll, das dann folgt, bietet weiter keine Veranlassung zur Erinnerung an diese Zeitlage. Um so mehr ist es zu beachten, daß die Schilderung dennoch

einmal durch einen geschichtlichen Ausblick unterbrochen wird. Man hat daran ein sehr geeignetes Beispiel, um kennen zu lernen, wie Raabe gelesen sein will. Als im achten Kapitel erzählt wird, daß sich die Bewohner und die Besucher des Steinhofes um den bäuerlichen Mittagstisch versammeln, wird plötzlich Immermanns Münchhausen heraufbeschworen. Ohne Zweifel huschen viele Leser über diese Stelle hinweg. Andere rufen wohl aus: Wie schade, daß der Dichter hier seiner unmotivierten Laune freien Lauf läßt! Doch die Motivierung ist längst gegeben. Die historischen Anknüpfungen des ersten Kapitels haben die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, daß bei allem, das sich vor unseren Augen ereignet, die Gesamtgeschichte der Zeit und des Volkes nicht zu vergessen seien. Der durch politische Umstände bedingte Tod des alten Langreuter stellt aber noch keine sich dauernd äußernde oder charakteristisch fortwirkende Beziehung zu diesen Geschichten her. Jetzt ist eine Gelegenheit gekommen, solche zu zeigen. Sie beruht auf einem kulturgeschichtlich bedeutsamen Gegensatz. Die Worte Fritz Langreuters besagen: Die Großsprecherei, die Schwindelhastigkeit und die Gemütsroheit, der Immermann 1838, d. h. um den Anfang des hier fraglichen Zeitabschnitts, in seinem Roman Münchhausen durch Gegenüberstellung des Treibens auf dem Schloß und des Lebens auf dem Bauernhof warnend einen Spiegel vorgehalten habe, sei bis heute, nach fünfunddreißig bis vierzig Jahren, noch nicht überwunden, vielmehr schlimmer geworden; und wie man die Warnung hartnäckig über Bord werfe, sich aus dem ernststen Buche bloß das Unterhaltssame unter dem Titel Der Oberhof reserviere, so wolle auch er sich allein das Gute und Anmutige aus der Vergangenheit abdestillieren und das caput mortuum, den wertlosen Rückstand, in die Winde streuen. Und indem er ihn dahinfliegen läßt, sehen wir ihn. Dies ist offenbar seine Absicht. Wie viel ihm daran liegt, beweisen die bald kurz aufeinander folgenden Hindeutungen auf die erste Mahlzeit, die der Jäger im Oberhof bei dem westfälischen Hoffschulzen einnimmt; man vergleiche im Münchhausen das vierte Kapitel des zweiten Buches. Also stellen die Alten Nester, wenigstens in ihrem ersten Teile, ein Gegenbild dar zu der seit mindestens zwei Menschen-

altern unsere Kultur verdunkelnden, ihr die rechte Freude des verfallenden Herrschafts des Lebensmaterialismus, den auch die Sonne des Jahres Siebzig bis Einundsiebzig nicht auffaugen konnte, der in der nächsten Zeit fast den Atem erstickte und noch heut allzu häufig die Sinne verwirrt.

Muß denn aber Fritz Langreuter, um uns dies zum Bewußtsein zu bringen, gerade auf Immermann und dessen Münchhausen zurückgehen? Man vergegenwärtige sich daraufhin das vortreffliche Ineinandergreifen scheinbar untergeordneter Einzelheiten. Wen nach epischer Objektivität dürstet, hat sie hier. Fritz Langreuter will erstens eigentlich gar nichts zu unserem Bewußtsein bringen, vielmehr sieht er einfach die Sache so; zweitens tut er dies, weil der Steinhof bei Bodenwerder liegt, wo schon der Großvater des Immermannschen Helden, der seit Bürger weltbekannte Lügen-Münchhausen geboren wurde. Für den Inhalt der Alten Nester ist es daher auch von einiger Bedeutung, daß sie ihren Schauplatz gerade in dortiger Gegend haben. Bodenwerder liegt auf einer Insel der Weser in einer hannoverschen Enklave im Braunschweigischen. In nächster Nähe auf dem linken Ufer des Flusses befindet sich das Dorf Kemnade. Auf einem Wege von etwas mehr als anderthalb Meilen kann man bis Eschershausen gelangen, und die Geburtsstadt Raabes ist wahrscheinlich auch die Heimatstadt von Fritz Langreuter. Der Wald im zweiten Kapitel, durch den dieser mit seiner Mutter an dem Morgen, als sein Vater im Kampfe mit Schmugglern tödlich verwundet worden ist, an dessen Sterbelager nach Schloß Werden fährt, und durch den die Grenze zwischen den beiden Staaten läuft, die ihr Salz verschieden besteuern, gehört zum Ith. Die Staaten sind mithin Braunschweig und Hannover; es wird auch bemerkt, der eine davon existiere nicht mehr. Nur Braunschweig war dem Zollverein beigetreten. Schloß und Dorf Werden hat man im Hannoverschen rechts von der Weser am Obstabhange des Ith, den Steinhof links von ihr zu suchen. Daß sich der Titel der Erzählung auf das Dorf, das Schloß und den Hof bezieht, leuchtet von vornherein ein. Man übersehe aber nicht, daß ebenso die Hütte des Fischers und Sährmannes Klaus mit einbegriffen ist.

Um alle vier lebt und webt die Kindes- und Jugendlust von Fritz, Irene, Ewald und Eva. Es ist bewundernswert, wie der Dichter uns die in sich selbst zufriedene Abgeschlossenheit der Kinderzeit empfinden läßt und doch zugleich vom Standpunkte des gesamten Menschenlebens aus über sie hinfortzeigt, einen Konflikt andeutend, der schließlich eine Auflösung fordert. Er ergeht sich dazu nicht in lose eingeschalteten Reflektionen. Denn wenn Fritz Langreuter am Ende des vierten Kapitels, worin das Glück der vier Kinder in einzelnen kleinen Zügen skizziert wird, auf die bedenklichen Vermögensverhältnisse des Grafen Everstein und auf künftige schwere Tage anspielt, so fügt sich dies vollkommen der deutlichen Hervorhebung an, daß an den Kindern selbst und um sie herum alles ganz unromantisch, schmuddelig, wild und voll Erdgeruch sei. Nicht die äußeren Dinge, sondern innen das Kindesgemüt schafft das Licht, das nun wieder rückwärts überallher hervorquillt. In der Mitte des vierten Kapitels wird die Frage, ob das Licht das rechte sei, als vorwiegend abgewiesen. Es wäre ja auch töricht zu fragen, wie das Licht in Correggios heiliger Nacht von dem Jesuskinde ausgehen könne, wie auf der Heuernte von Rubens, über die Eckermann am 18. April 1827 eine Unterhaltung mit Goethe hatte, mitgeteilt im dritten Bande der Gespräche, die Baumgruppe ihren Schatten nach vorn und die vor ihr befindlichen Figuren ihn nach hinten zu werfen vermöchten. Die künstlerisch hervorbringende Phantasie tritt hier in ihr Recht. Sie leitete schon Homer in dem Anschauen seiner Welt, von dessen halb ins Scherzhafte umgewendeten Gleichnisse von dem Hinsinken der Geschlechter und dem Welken der Blätter darum gesagt wird, er habe es an einem der hellsten ionischen Sonnentage gesungen. Sie ist auch die wahre Seele des Kindes. Was aber wird werden, wenn die schon lauernden Verhängnisse plötzlich hereinbrechen? Je nach dem Charakter wird das Ergebnis verschieden sein müssen. Ewald ist schalkhaft, mutwillig, durchtrieben, beherzt; ähnlich Irene, nur gelegentlich auch wieder weiblich zarter oder gar zaghaft; Fritz mit den anderen fröhlich mittuend, vorsichtig, ohne zu führen; Eva still, gütig und stetig. Die beiden ersten sind fast unzertrennlich in ihren

Streichen und fühlen ihre Zusammengehörigkeit für einander; bei den beiden anderen kommt ein solches Gefühl nicht zu unterschiedenem Durchbruch, besonders nicht bei dem mehr passiven Knaben, obgleich auch sie zu einander halten.

Was wird werden? Als im fünften Kapitel Just als der liebste Freund der vier Kinder auftaucht, erfahren wir, daß er nicht bloß auf sein, sondern auch auf ihr künftiges Schicksal einen entscheidenden Einfluß gewinnt; denn Fritz Langreuter bezeichnet ihn als die Hauptperson in dem ganzen Buche. Bestimmter wird dann am Anfang des sechsten Kapitels, ehe wir ihm beim Besuch der Kinder auf dem Steinhofe Auge in Auge schauen, seine überragende Stellung kund getan. Indem Fritz Langreuter gedenkt, wie er mit den drei anderen in dem Walde anlangt, hinter dem jenseit des Flusses Just wohnt, richtet sich im Geiste sein Blick voraus in die Ferne dem Steinhofe zu und steigt mit diesem Bilde vor ihm das Sagit einer damals noch fernen beschwerlichen Zukunft auf. Die ersten Worte von Just, die angeführt werden, stammen aus ihr. Sie offenbaren ihn in seinem Urtheil über den Schritt, den seine Vorfahren vom Adel ins Bauernthum getan haben, als einen das Vergängliche besonnen hinnehmenden und der Überlegenheit des Unvergänglichen sich bewußten Mann; er sagt, der alte Brunnen käme immer noch klar genug aus der Tiefe in die Höhe. In seinen Äußerungen klingt ein freies, heiteres und menschenfreundliches Lachen an; so wenn er in Hinsicht auf die inzwischen umgehauenen Nußbäume im Schloßpark von Werden bekennet, er stelle sich auch hier auf den Fuß der Philosophie, nachdem er sich vorher geärgert habe. Die Nußbäume fallen demselben dürren Nützlichkeitsverstände der Urverständigsten zum Opfer, der über den jugendlichen Just, den die Kinder eben auf dem Wege sind zu besuchen, hinterrücks mitleidig-schadenfroh den Kopf schüttelt, demselben Nützlichkeitsverstände, gegen den, wie erwähnt wird, Goethes Werther im zweiten Buche im Brief vom 15. September 1772 seinen Zorn entfesselt. Über die Urverständigsten muß also wohl Just schließlich triumphieren und, da er die Hauptperson ist, dadurch den anderen zu Hilfe kommen.

Es steckt aber in der inhaltvollen Eingangsbetrachtung des sechsten Kapitels noch etwas anderes. Just führt weit und breit in der Umgegend des Steinhofes den Beinamen Vetter. Es wird hinzugefügt, es sei einiges von der Vetter-Michelschaft im besten Sinne dabei; wie man im Volksliede singe: Gestern abend war Vetter Michel da, — so sagten die Leute: Gestern abend war Vetter Just da. D. h. Just ist die leibhaftig gewordene, ob auch in Schwerfälligkeit einhergehende deutsche Gemütsstiefe. Nachdem die Kinder auf ihrem Gange wie in an indian file, gleich einer Kette Indianer, bis zum Flusse vorgedrungen, mit dem Vater Klaus hinübergefahren und beim Steinhofe angekommen sind, trabt dieser schwerfällige Kerndeutsche durch den Hafer vor ihnen dem Hause zu, und Fritz Langreuter meint — es ist im achten Kapitel —, Heldenhaftigkeit und alles Große, Herrliche, Wunderbare, das in ihm lag, sei es gewesen, das da auf sie einen unwiderstehlichen Zauber ausgeübt habe. Darauf folgt das Mittagsmahl, das den Anlaß zur Erinnerung an Münchhausen gibt. Jene Vetter-Michelschaft in Just und dadurch Just selbst ist daher die Konzentrierung auf einen Punkt, die spezielle Verkörperung für das im ganzen dargestellte Gegenbild des verweslichen Zeitgeistes.

Wir finden denn auch den langen, vierährötigen, tölpischen Vetter mit seiner lateinischen Grammatik von Broeder, die vom Ende der achtziger Jahre des achtzehnten bis in die vierziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts viel gebraucht wurde, mit seinem Grübeln über den Magister matheseos des alten Pythagoras, überhaupt mit seiner vom Großvater ererbten Bibliothek in Dschinnistan, d. h. im Lande der Seen, der Phantasie. In der Beharrlichkeit, mit der er darin festhält, Jule Grote schelten und regieren läßt und sich beruhigt, er werde erst Ostern übers Jahr mündig, ist schon Humor. Außerdem lese man nach, was er in Bezug auf seinen Gipsabguß der mediceischen Venus sagt. Alles liegt ihm zum Teil von den Vorfahren her im Blute. Auch der Humor, der in der Rede seines Vaters am Anfang des neunten Kapitels so prächtig zum Ausdruck kommt. Kurzum er ist ein verrückter, d. h. der Welt und den Leuten in namenlose Weite ent-

rüdter Mensch. Früher oder später muß daher ein Konflikt über ihn hereinplagen. Das ist gewisser als bei Fritz, Irene, Ewald und Eva, die noch keinen Bauernhof zu versorgen haben, noch keine Wirtschaft vernachlässigen können.

Die übrigen Personen, sämtlich einer älteren Generation angehörig, erregen nur in soweit Interesse, wie sie an dem Wohl und dem Wehe der Kinder von Schloß und Dorf Werden und des Erben vom Steinhofe teilhaben. Trotz ihrer großen Verschiedenheit an Alter, Stand und Charakter ist ein gewisser Zug ihnen gemeinsam. Jrgendwo haben auch sie ihren Lebensanfer im Reiche der Phantasie ausgeworfen, sei es, daß sie es in ihrem Wesen im allgemeinen zu erkennen geben, sei es, daß sie sich an einen einzelnen bewährten Trost halten. Am meisten gilt dies von Fritz Langreuters Mutter; denn nichts anderes bedeutet es, wenn im dritten Kapitel von ihr gesagt wird, sie gehöre in eine hohe Verwandtschaft, sie sei dagewesen wie das große Kunstwerk von Gottes Gnaden. Bei dem Grafen Everstein spricht ein Sehnen nach dieser Gnade aus dem Bewußtsein seiner Schwachheit, betätigt es sich in seiner Güte. Bei Mamsel Martin erlangt es in engerem Kreise Genüge, in der Treue für die Familie des Grafen, der es ihr einst ermöglichte, dem ungern übernommenen Beruf einer soeur ignorantine, einer frommen Schulschwester, zu ent-rinnen. Der Förster Sirtus erholt sich von den Ärgernissen seines Dienstes, z. B. über die Holzwrogen, die Holzschäden, wenn ihm die Leute die Stämme des Waldes wegholen und verderben, an dem Leben und den Taten seines päpstlichen Namensahnherrn, dessen ihm so viel erquickende Weisheit spendende Biographie von Gregorio Leti zuerst italienisch im Jahre 1669 erschien und lange in hohem Ansehen stand. Der Vater Klaus spinnt um seine Hütte ein Stück Naturpoesie, das ihm die Herren beim Amte zuweilen zwar etwas in Unordnung bringen, doch nicht zerstören können. Endlich Jule Grote plagt und grämt sich um die Erhaltung und das Gedeihen des Steinhofes, sie fürchtet trotzdem einen traurigen Ausgang; aber daß sie ihre Plage, ihren Gram und ihre Furcht für Just erduldet, empfindet sie als ihr Glück.

Ein Gesang der Poesie über die Schönheit der Poesie, nicht wie sie in einer Feierstunde aus dem Buche dem Leser oder von den Lippen eines Vortragenden Ohr und Gemüt bewegt, sondern wie sie im wirklichen Leben gelebt wird, dringt von dem Grunde der ersten zehn Kapitel herauf. Raabe weiß, was draußen auf dem Felde, im Walde, am Flusse oder drinnen im Schloß, im Forsthaufe und in der Bauernstube, an den Dingen und den Menschen, vorgeht, auf so verklärende und doch so wirklichkeitstreue Art anzuschauen, daß er uns überzeugt, es ist richtig, wenn wir nur richtig die Augen aufmachen. Das Geburtshaus Fritz Langreuters, der traurige Morgen, die Fahrt zur Stadt hinaus, der Wechsel der Landschaft, die Begegnung mit den Gefesselten, der Grenzstein am Wege, die Aufnahme von Fritz Langreuters Mutter im Schloß, der Besuch des Grafen beim Förster, die Fahrt auf dem Flusse, das Mittagmahl auf dem Steinhofe sind durch lauter Einzelheiten gekennzeichnet, auf die es ankommt, damit die Gegenstände, die Charaktere und die Vorgänge die Beseelung erhalten, die sie unserem eigenen Innern verwandt und faßlich macht. Wenn die Sonne von der Säbelscheide des alten Steuerkollegen zurückstrahlt und der kleine Fritz Langreuter, angelockt von dem Glanze, den Finger darauf legt, welche beredte Sprache spricht dieses Bild! Indem der Sährmann Klaus von der Kürzlich von ihm in den Weiden gefundenen Leiche erzählt, scheinen die Büsche auf einmal leise schwermütig im Winde übers Wasser zu rauschen. Als Ewald am Mittagstisch Jule Grote, die ihn mit Du anredet, deshalb eine freundlich-freche Zurechtweisung an den Kopf wirft, als dann die Knechte grinzend ihre Nachbarn mit dem Knie anstoßen, die Mägde fichern, der Hoffjunge ungerührt weiter schlingt, da ist es, wie wenn man, aller Geheimnisse kund, plötzlich tausend Empfindungen in einer empfände. Wenn die Mutter Fritz Langreuters nur ein einziges Mal, aber mit großer Ausführlichkeit charakterisiert wird, der Graf Everstein bloß ganz selten hervortritt, ohne Geräusch vorüberschreitet, matt, fast unsicher spricht, schnell wieder verschwindet, Jule Grote dagegen in häufigen, derben und wortreichen Reden ihre Eigenart zu verstehen gibt, so sind die verschiedenen Mittel der Dar-

stellung der Verschiedenheit der Naturen vortrefflich angepaßt. Dennoch macht sich in diesen und ähnlichen Fällen, auch in dem gelegentlichen Humor, abgesehen von Jule Grote, nur in geringem Maße eigentlich Raabisches geltend.

Aber auch an Umfang tritt ja anderes bei weitem mehr hervor. Besonders alles, das sich auf die Kameradschaft von Fritz, Irene, Ewald und Eva bezieht. Die vielen Einzelheiten in Taten und Worten darin sind so alltäglich und realistisch, daß sie jeder aus eigener Erfahrung kennt; um so mehr überrascht die Gruppierung und die Beleuchtung, in die sie gerückt werden, durch die sie aber nichts von ihrer Realität einbüßen. Man frage, wie wohl ein anderer Dichter, z. B. Reuter, verführe, der es vermöchte, dieselben Fakta lebendig zu schildern. Er würde alles Komische möglichst steigern und uns zu hellem Auflachen reizen, so daß wir jedes aus dem Zusammenhange loslösen und im Wiedererzählen auch andere zum Lachen bringen könnten. Raabe im Gegenteil mäßigt es, bis nicht das Geringste von Possenhaftem mehr übrig ist, jedes in seiner von allem Fremdartigen freien, kristallhellen, heiteren Klarheit dasteht, wodurch es auch alles andere reiner hindurchschimmern läßt, und über das Ganze einen Glimmer verbreitet, der keinerlei groben Eingriff gestattet, ohne daß dem Herausgegriffenen viel von seiner durchsichtigen Zartheit verloren ginge. Wie wirksam er die Kunst übt, die Anschaulichkeit und die Schönheit des Einzelnen durch den Zusammenhang zu heben, lehren vor allem zwei Stellen im vierten und sechsten Kapitel: die eine, wo Fritz Langreuter von dem Schmöcker über den Papst Sixtus und der Daumenspur des Försters darin zu der sich über alle unromantische Wirklichkeit hinwegsetzenden Romantik der Kinderspiele übergeht, um wieder zum Forstthause zurückzukehren; die andere, wo er von den Umwegen auf der improvisierten Tour zum Vetter Just redet und die Erzählung durch Andeutungen über andere Kreuz- und Querzüge der Kinder unterbricht. Die so anheimelnde, mit so vielem Humor beschriebene Begeisterung des alten Sixtus für seinen Namensahnherrn gehört nämlich zu dem unromantisch-romantischen Hintergrunde der Kinderspiele und wird durch Danebenstellen

dieser selbst als von gleichem psychologischen Ursprung wie sie dargetan; und die Abschweifung der Kinder vom geraden Wege erscheint durch die Abschweifung des Erzählers von seinem Thema um so greifbarer, als dadurch die Mannigfaltigkeit der kleinen Seitenunternehmungen in ihrer Sprunghaftigkeit zu deutlicherem Ausdruck kommt, während gleichzeitig die Vorstellung wach erhalten wird, daß die Tour zum Vetter nur eine von vielen Ergehungen in Freude und Freiheit bedeutet.

Die letzten beiden Beispiele gehören schon teilweise in eine Kategorie von Kunstmitteln, die Raabe ganz besonders eigentümlich sind, und die er in den vorliegenden zehn Kapiteln sehr oft anwendet. Alle unbefangenen Epiker halten hier oder da in ihrer Erzählung an und flechten eine Betrachtung oder Gefühlsäußerung ein. Auch Raabe tut es. Dahin ist z. B. die humoristische Bemerkung ziemlich am Anfange des ersten Kapitels zu rechnen, worin dem Zeitungsleser von ehemals angeblickt des deutschen Kleinstaatlichen Eigensinns ein Trost an die Hand gegeben wird; oder der Hinweis im fünften Kapitel, daß der Mensch nie daran denke, was vielleicht für ihn und seine Art in zwei grünen Keimblättchen zu seinen Füßen auseinander klappe; oder im siebenten Kapitel, wie viel zuweilen im Leben von einer Viertelftunde abhängt. Indes ungleich mehr Stellen, zum Teil auch von größerer Ausdehnung, enthalten zwar ebenfalls Einschaltungen oder überhaupt nicht unmittelbar auf das gerade Mitzuteilende Bezügliches; aber sie sollen weniger der Ausdruck mitempfindender Anteilnahme des Erzählers sein, sie bezwecken vielmehr eine bestimmte, von dem Dichter gewollte Auffassung des Erzählten. So bereiten uns sogleich die Einleitungsworte des Buches darauf vor, das schöne, glückhafte und wahre Heldentum nicht zu verkennen, sobald es uns im weiteren Verlaufe entgegentritt, da es seiner beschriebenen Natur nach leicht der Verkennung unterliegt. Die Ausrufe über die Wonne des Fahrens am Anfange des zweiten Kapitels, die, wenn sie bloß eine Gefühlsäußerung des Erzählers sein sollten, an einer späteren Stelle stehen würden, spannen von vornherein unsere Aufmerksamkeit auf den Gegensatz der Seligkeit, die der fünf- bis sechsjährige

Knabe Fritz Langreuter auf der Fahrt nach Schloß Werden genießt, zu der traurigen Veranlassung, bei der dies geschieht. Und wenn im vierten Kapitel, nachdem angekündigt ist, daß von den Märchenjahren der Kindheit die Rede sein werde, der schöne Schein gepriesen wird, so erhält unsere Stimmung eine Anregung, durch die wir für das Folgende empfänglicher und des Wertes der darin vorkommenden Erlebnisse um so mehr inne werden. Welche großartige epische Technik in solcher Vorbereitung des Verständnisses und der Stimmung enthalten ist, offenbaren am meisten die Kapitel vom sechsten bis neunten, in denen sich fast alles um Just dreht. Am Anfang des sechsten Kapitels, in dem Just nur erst gleichsam aus der Ferne sichtbar ist, steht der Gesamtüberblick über seine Entwicklung; am Anfang des siebenten Kapitels, bevor die Kinder mit ihm zusammentreffen, wird versichert, er werde ganz realistisch vor uns erscheinen, das heiße aber zu Sinn und Herzen wirkend; am Anfang des achten Kapitels rühmt Fritz Langreuter, Wahrheit und Ironie durcheinander schüttend, wie viel schöne, geistreiche und vornehme Menschen es gebe, um dann Just, der nichts davon ist, als den Herrlichsten zu preisen; und ehe wir ihn im neunten Kapitel in seiner Kammer über seinen Gelehrsamkeitschätzen kennen lernen, hören wir, wie auch seine Vorfahren mehr oder weniger absonderlich gewesen seien. Die Schlußworte dieses Kapitels, worin das Schicksal voraussagt, es werde durch die Zukunft gerechtfertigt werden, den Bauernjungen sich jetzt scheinbar widersinnig im Wissensdurst abzappeln zu lassen, beruhigen noch einmal über den endlichen Ausgang kurz vor der Katastrophe, die schon auf der Schwelle steht, um uns zu erschüttern.

Denn es folgt nun eine neue Perle der Epik in Raabischer Fassung. Das Jbnll neigt zum Ende. Zum letzten Mal erhebt es sich zu einem vollen und weichen Ausflügen. Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft! Mit diesem Verse, den in Shakespeares Kaufmann von Venedig in der ersten Szene des fünften Aktes Lorenzo zu Jessica spricht, beginnt das zehnte Kapitel. Raabe hat schon in dem Vorangehenden an die heterogensten Bilder und Gestalten der Kunst und der Dichtung erinnert, an

Correggios Heilige Nacht, Rubens Feuernte, Homer, Münchhausen und den Oberhof, Werther, das Volkslied. Alles dies gehört bei ihm jedesmal ganz zur Sache. Er läßt es freilich Fritz Langreuter schreiben, dem es durch seine literarische Bildung geläufig ist; es ist aber dabei noch etwas mehr im Spiele. Kunst und Dichtung sind für Raabe ein einziges großes Reich, in dem ähnliches wiederkehrt und das eine durch das andere an Deutlichkeit gewinnt. Eine Kenntnis dessen, auf das er zurückblickt, verlangt er nicht; sie dient aber dem, der sie hat, zur Vertiefung des Verständnisses. Der vorliegende Fall zeigt sehr klar, daß er der etwa vorhandenen literarischen Unkenntnis gern zu Hilfe kommt. Nachdem er den Worten Lorenzos noch Worte von Porzia und Nerissa aus derselben Szene, ebenfalls in deutscher Übersetzung, hinzugefügt hat, geht er plötzlich zu einem Zitat in englischer Sprache über. Wer aufmerksam liest, bemerkt, daß dies dazu dient, dem Irrtum vorzubeugen, als kämen auch diese Worte in der Szene der Heimkehr Porzias vor. Der Vers: One touch of nature makes the whole world kin, Natur macht hierin alle Menschen gleich, — wird von Unsses in der dritten Szene des dritten Actes von Troilus und Cressida gesprochen, nur in einem anderen Sinne, als er bei Raabe hat. Daß aber gerade die Heimkehr Porzias so ausführlich herangezogen wird, ist dadurch bedingt, daß dort die Gefahr, die von Shylocks Messer drohte, beseitigt ist, hier jedoch, als die Kinder nicht weniger froh vom Steinhof zurückkehren, mehrere Shylocks erst im Hinterhalt harren. Dadurch findet der Dichter sofort den Übergang zu einem vier oder fünf Jahre später stattfindenden Ausfluge der vier Jugendspielen zum Vetter Just. Er bringt wieder ein Zitat, diesmal aus dem Goethischen Gedicht Dauer im Wechsel. Es bestätigt sich allzu bald, daß man in demselben Flusse nicht zum zweiten Mal schwimmt. Noch einen Augenblick scherzt Just, Goethes Gedicht Grenzen der Menschheit passe auf ihn. Daß mit dem, dessen Scheitel die Sterne berührt, Wolken und Winde spielen, daß den Menschen die Welle hebt und verschlingt und versinken läßt, wird indes schneller und schlimmer wahr, als der Scherzende ahnt. Das Schicksal von Schloß Werden und dem Steinhofe ist besiegelt, der Graf Everstein stirbt am Gehirnschlag.

III.

Was wird werden? Der Rest des ersten Buches und das ganze zweite Buch geben die Antwort auf diese Frage. Sie führen die Lebensläufe von Just, Fritz, Irene, Ewald und Eva bis zu dem Punkte, wo der Konflikt zwischen dem Welt- und Lebensgefühl der Kindheit und Jugend und dem des reiferen Alters zum Ausgleich kommt.

Es ist nicht Raabes Art, zu überraschen. Auch hier sind wir von vornherein auf einen guten Ausgang schon vorbereitet. Dennoch werden viele Leser so etwas wie einen inneren Ruck spüren, wenn sie sich am Anfang des elften Kapitels mit einemmal in eine etwa fünfzehn Jahre spätere Zeit versetzt sehen. Da der letzte, so traurig endigende Besuch beim Vetter Just rasch vorübergeht, erscheint der Zeitsprung sogar noch größer. Ich spreche dabei aus eigener Empfindung. Ich wünschte aber auch, ich vermöchte es jedem, dem es aus ihm selbst nicht gelingt, nahe zu bringen, wie sich die Kluft, über die der Sprung erfolgt, bald mehr und mehr schließt, und wie sich dadurch das Hüben und Drüben zu einer ein einziges Ganzes bildenden Vereinigung die Hand reichen. Soviel erkennt man wohl schnell, Fritz Langreuter kann gar nicht anders erzählen. Er hat in Berlin studiert. Er hat sich dort die Doktormürde, bei der er sich mit dem Volksausdruck oder, wie es heißt, in der Sprache der *πόλις* vergeblich fragt, was er sich dafür kaufe, und die *venia docendi*, die Erlaubnis, Vorlesungen an der Universität zu halten, die ihm aber aus Mangel an Zuhörern ebenfalls nichts einträgt, erworben. Er hat dann auch den Schuldienst seines pädagogischen Ungeschicks halber quittieren müssen; wozu er halb scherzhaft in Anbetracht seines Ansages zu einem Budel anmerkt, man sollte der Lachlust und Schadenfreude der Jugend ruhig ein *testimonium divitiarum*, ein Reichthumszeugnis, ausstellen, also die Macht zum Durchsetzen ihres Triebes anerkennen und Lehrer mit körperlichen Gebrechen ausschließen. Er hat endlich seine Mutter in langer Krankheit pflegen, sie schließlich ins Grab betten müssen. So hat er durch alle die Jahre viel für sich allein zu ringen ge-

habt und keine Kunde von seinen Gespielen erhalten. Obgleich er sich selbst einen Teil der Schuld daran beimißt, ist es doch der natürliche Weltlauf. Trotzdem liegt darin an sich keine Rechtfertigung für den Dichter, im Riesenschritt über jene Jahre hinwegzuschreiten. Er durfte vielleicht den so lange Isolierten nicht zum Erzähler wählen. Im Gegenteil. Wenn irgendwo, wird es durch das elfte und die nächsten Kapitel klar, daß es keine bessere Wahl gab. Gerade weil Fritz Langreuter über die zwischenliegenden Jahre nichts zu berichten hat und die nun folgende Zeit ihm noch frisch im Gedächtnis haftet, ruht von Anbeginn an sein Blick auf ihr. Als er in dem dritten Satze des Buches schreibt: Unbemerkt kommt alles, was Dauer haben wird in dieser wechselnden, lärmvollen Welt, — da denkt er schon an den Augenblick, in dem er im zwölften Kapitel auf einmal Just am Mittagstisch des Berliner Wirtshauses sich gegenüber sieht. Auf diese Zeit also zielt er, wenn er das erste Kapitel überhaupt mit der Betrachtung über die Schönheit, das wahre Glück und das echte Heldentum anhebt, wenn er am Anfang des sechsten Kapitels das Fazit aus Justs künftigem Lebensgang gibt, wenn er im achten Kapitel auf die latente Heldenhaftigkeit des blöden Bauernjungen hinweist, wenn er am Ende des neunten Kapitels dem Schicksal die verheißungsvollen Worte über ihn in den Mund legt. Nicht eigentlich von dem einen und den vielen Tagen der Kindheit und der Jugend und dann von ein paar März- und ein paar Junitagen eines viel späteren Jahres, sondern im Grunde bloß von diesem einen Sommer handeln die Aufzeichnungen Fritz Langreuters, und jene Kindheits- und Jugendtage sind nur eine, für das Ganze allerdings unerläßliche Vorerinnerung dazu. Immer wieder wird in der zweiten Hälfte des ersten und im Verlaufe des zweiten Buches auf sie zurückgewiesen. Deshalb hat der Dichter hinter ihnen auch keinen besonderen Abschnitt gemacht. Er geht über die Jahre vom zehnten zum elften Kapitel ebenso schnell hinweg wie über die Minute vom neunten zum zehnten Kapitel. Gott ist das größte Gedicht der Welt, er ist das Gedicht ohne weiteres; und tausend Jahre sind vor ihm wie der Tag, der gestern vergangen ist, und wie eine Nachtwache.

Aber alle Herrlichkeit der Menschen ist wie des Grases Blume, das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen. Auch der erst vor kurzem voll erblühte Ruhmestranz des deutschen Volkes scheint verwelken zu sollen, als Fritz Langreuter seine Erlebnisse aufschreibt. Zwar wird der speziellen politischen und sozialen Begebenheiten aus der Mitte der siebziger Jahre nirgends gedacht; doch es wird soweit darauf angespielt, daß die Anspielungen im Hinblick auf die Betrachtung im ersten Kapitel verständlich sind. Wir erfahren, daß Fritz Langreuter unter anderem sich durch Auffinden von Geschichtsquellen den Parlamentariern der hohen politischen Körperschaft nützlich macht. Womit auf den deutschen Reichstag hingewiesen wird. Denn die Ereignisse, die vom zwölften Kapitel des ersten Buches an mitgeteilt werden, fallen frühestens in den Sommer 1874; es hindert sogar nichts, sie bis in den Sommer 1878 hinauszuschieben. Nämlich der Stadtrat Bösenberg aus Sintenrode, mit dem Fritz und Ewald zusammen von Berlin in die Heimat fahren, hat 1858 dieselbe Fahrt gemacht, und wenn von dem Spiritusfabrikanten Mieke erzählt wird, er wohne seit fünfzehn Jahren in Bodenwerder, geschieht dies so, daß man annehmen muß, er sei erst inzwischen, also nicht vor 1859 dorthin übergesiedelt, abgesehen davon daß auch aus der Erzählung von den Kindern von Sintenrode hervorgeht, daß er 1858 noch in dieser Stadt lebt. Ungefähr um dieselbe Zeit muß der letzte gemeinsame Besuch von Fritz, Irene, Ewald und Eva auf dem Steinhofe gewesen sein. Aber es ist keine Veranlassung, über die zum Teil wichtigen geschichtlichen Vorgänge, die seitdem stattgefunden haben, ein Wort zu verlieren, da eine Teilnahme an den großen Kriegen dieser Jahre den Umständen nach weder für Fritz noch für Ewald oder für Just in Betracht kommt und bei den Rückblicken, die Fritz und Just über sich und die anderen geben, nicht alle Einzelheiten und Begleitbegebenheiten des Geschehenen, sondern bloß die für das Endergebnis wichtigen Tatsachen in Frage stehen. Auch in dieser Hinsicht ist zu beachten, daß die mit dem zwölften Kapitel des ersten Buches beginnende Zeit, die eigentliche Zeit der Erzählung ist. Gerade ihretwegen, wissen wir, betont schon die Schilderung

des Jugendidylls und bildet daher erst recht das von jetzt an Folgende geschichtlich den Gegensatz zu den in der Volksseele erwachten verderblichen Trieben, zu den Verirrungen des Zeitgeistes. Mittelbar wird sogar noch einmal auf die Worte über Immermanns Münchhausen Bezug genommen. Als wir wieder eines Tages Zeugen an der Mittagstafel auf dem Steinhofe sind, heißt es im zweiten Buche am Schluß des dreizehnten Kapitels: Es konnte in ganz Germanien keine vornehmere Hostafel abgehalten werden!

Und wie die Einheitlichkeit des Zeit- und Kulturhintergrundes durch die Erzählung hin vollkommen gewahrt ist, so gilt dies auch für den Schauplatz der beschriebenen Erlebnisse. Die zweite Hälfte des ersten Buches spielt allerdings in Berlin. Aber einen breiten Raum nimmt Justs Bericht über seine Amerikafahrt ein, den er direkt vom Steinhofe kommend gibt, der zum großen Teil über die Rückkehr dahin handelt, und worin, soweit von der Fremde die Rede ist, die Sühnung, die Just ununterbrochen mit der Heimat erhalten hat, am meisten hervortritt. Außerdem hält sich ja Just in Berlin auf, um Irene und Mamsell Martin zu sich zu holen. Ebenso ist, was wir von Ewalds Aufenthalte in Irland erfahren, fast nichts weiter, als daß er über alles, das in den langen Jahren zwischen Dorf und Schloß Werden und dem Steinhofe passiert, ob auch geheim und nur äußerlich, auf dem Laufenden geblieben ist. Was wir aber mit ihm sozusagen wirklich erleben, betrifft seinen Besuch im Vaterhause, und welche entscheidende Wendung sein Schicksal gerade dort nimmt.

Der Donner rollt hinter den Bergen her über diese Gegend, als das Unglück von Schloß Werden und dem Steinhofe Just und seine Werdener Freunde auf eine Reihe von Jahren unseren Blicken entzieht. Es ist völlig natürlich, daß sie alle in alle Winde zerstreut werden, außer Eva, für die es ebenso natürlich ist, daß sie daheim bleibt. Aber daß sie alle wieder so zusammengeführt werden, wie es geschieht, ist das Verdienst des einen, des einzigen, Justs. Es macht den Inhalt der zweiten Hälfte des ersten Buches aus, zu zeigen, was aus ihm geworden ist, oder

auch was er ist, da er es im Kerne schon immer war. Denn das ist die eine Seite der Schönheit in dem Bericht über sein Leben in Amerika und über seine Rückkehr von da, daß wir sehen, es hat sich nur alles in Fülle erschlossen, was in ihm längst verborgen lag, als er, wie einmal gesagt wird, noch nichts von sich selbst wußte. Er hat nicht das Bauerntum verlassen und ist ein Gelehrter geworden, er hat nicht seinen Gelehrsamkeitstrieb ohne weiteres als nutzlos von sich geworfen und sich ins Bauerntum vergraben, sondern er hat sich zu einem edlen, harmonisch gestimmten Manne entwickelt. Im vierzehnten Kapitel steht es zu lesen, er hat sein Leben hingestellt als ein wahrhaftes Kunstwerk. So sind die prophetischen Worte des Schicksals erfüllt worden. Seine Gelehrsamkeit hat er in Amerika zu verwerten vermocht; er hätte es am liebsten mit der lateinischen Grammatik von Broeder getan, aber da sie aus der Mode gekommen war, ging es gleich gut mit der Grammatik von Ellendt. Nicht weniger fleißig hat er sich in die Landwirtschaft eingearbeitet; immer hat ihm dabei der Steinhof im Sinn gelegen. Darum ist er zurückgekehrt, nicht bloß echte Poesie schlechtthin im Herzen tragend, sondern auch reich an Erfahrung über ihre praktische Bewährung, in der sein Heldentum besteht. Wie viel Dichtung steckt in seiner Wiedererwerbung des Steinhofes und seinem festlichen Einzug mit Jule Grote, — mit ihr, die ihre letzten fünfzig Taler für ihn hingeben wollte, obgleich sie sie für ihr Begräbniß gespart hatte, von dem sie ähnlich wie die alte Waschfrau in dem Gedicht von Chamisso oft und gern spricht. Als er erzählt, wie er mit ihr an der Einfriedigung des Hofes angekommen sei, und unwillkürlich den amerikanischen Ausdruck *Fenz* dafür gebraucht, merkt man ihm die innige Freude an, mit der er sich verbessert und die Weißdornhecke und den Planenzaun nennt, über den, wie er, doch wieder ins Amerikanische geratend, hinzusetzt, *Fritz* und die anderen ihn so oft angeheert, d. h. aufgemuntert, erheitert hätten. Überhaupt bekundet sich in seiner Erzählung und seinem Auftreten ein ruhiger, überlegener und herzlicher Humor. Die Schwerfälligkeit und das Phlegma seiner Jugend hat er zum Teil behalten, und sie stehen ihm gut. Deshalb hat er im Er-

zählen gar keine Eile. Er nennt sich bei Gelegenheit launig Herr Urian, weil Fritz Langreuter einmal in Bewunderung ausruft: Erzähle weiter — weiter; o erzähle weiter, — und Matthias Claudius, der Wandsbeker Bote, in seinem Urianliede nach jeder Strophe den Chor singen läßt: Da hat er gar nicht übel dran getan, — Verzähl' er doch weiter, Herr Urian. Just weiß es selbst, daß er nicht übel daran getan hat, nach Amerika zu gehen. Es war eine Heldentat, zu der er sich aufraffte. Sie wäre ihm jedoch nicht möglich gewesen, wenn er nicht schon inmitten aller Bedrängnisse den vertrauenden Gleichmut befaßen hätte, durch den er Jule Grote oft in Verzweiflung versetzte, und der die Quelle seines Humors wurde. Sein Vertrauen täuschte ihn nicht. Er sagt, ein verunglückter thüringischer Pfarrer, der drüben eine Zeitlang bei ihm in Liedlohn, d. h. in Gesindelohn gewesen sei, habe viel von der felix culpa, der Segen bringenden Schuld, gesprochen; auch er habe eine solche auf sich geladen; er habe sich lächerlich und elend auf seinem Urvätererigenthum gemacht, das er aber gerade deswegen nun erst wirklich besitze und richtig zu schätzen wisse. Ich rate, den Bericht Justs so voll Muße, wie er ihn vorträgt, und mit der Aufmerksamkeit, mit der Fritz Langreuter zuhört, zu lesen; man wird dann die klare Verschmelzung von einfachem, nicht grüblerischem Ernst und stiller Heiterkeit deutlich herausfühlen. Das ist die andere Seite der Schönheit darin. Es ist daher nicht zu viel, wenn Just am Anfang des vierzehnten Kapitels dem deutschen Volke als old German-text-writing, als deutsche Urschrift, und als monumentum germanicum, als deutsches Wahrzeichen vorgehalten wird, das mehr als das große Quellen- und Urkundenwerk zur Geschichte des deutschen Mittelalters, die Monumenta Germaniae historica, zu besagen hat. Die schon früher in die Bezeichnung Vetter eingeschlossene Bedeutung bestätigt sich eben jetzt in handgreiflicher Weise. Der von den Deutschen früher selten verstandene, ihnen erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts aufgegangene Wert der gewöhnlichen Realitäten des Lebens hat ihnen seitdem oft höhere Werte verdunkelt und sie zur Untreue gegen sich selbst verleitet. Aber Just, der getan hat, was Tausende tun, der des materiellen Er-

werbs wegen nach Amerika gegangen ist, der erworben hat und reich geworden ist, der die Alltäglichkeiten mit dem richtigen Griff an der richtigen Stelle hat erfassen lernen, ist trotzdem immer der Vetter Just geblieben.

Man hat sich auch im fernen Westen nicht lange zu besinnen brauchen, um ihm den Namen Vetter zu geben. Es ist dasselbe, wie wenn andere der Große, der Heilige, der Siegreiche heißen. Wir erlauschen das zunächst bloß indirekt aus seiner Erzählung. Aber der Dichter führt es uns darauf auch leibhaftig vor Augen. Just, ursprünglich der Mittelpunkt für Fritz, Irene, Ewald und Eva, weil sie sich um ihn scharten, wird es jetzt oder bleibt es ferner, weil er seinerseits sie um sich versammelt und ihnen den Weg und das Ziel ihres Daseins frei macht. Er pocht in Belfast bei Ewald an; es bleibt ungewiß, welchen Erfolg er hat, nur scheint ihm die alte Beziehung zu Irene nicht so jäh ausgelöscht sein zu dürfen. Fritz lernt von ihm, wie blind er alle die Jahre durchs Leben gegangen ist, indem er sich von Heimat und Kindheit loslöste. Unmittelbar als Helfer erscheint er bei Irene, deren noch währende Sorge und Angst er als größer anerkennt, als seine eigene gewesen sei. Der Dichter läßt ihn schon einen anderen Helfer, den Fürsten, vorfinden, damit wir um so schärfer Wahrheit und Schein unterscheiden. Denn der Fürst ist nichts weiter als gutmütig, bequem-mitleidig, froh, einen anderen herzukommen zu sehen, der es ihm erlaubt, sich selbstgerecht aus der Affäre zu ziehen. Es gibt einen Augenblick, da wird es wie von einem Blickstrahl erhellt, was Just allen bedeutet. Als Fritz ihn im Gespräch mit Mamsell Martin erwähnt, gerät diese, erzählt er, vor Freude außer sich, und er zitiert die Verse aus dem Freischütz: Ob auch die Wolke sie verhüllte, — Die Sonne bleibt am Himmelszelt! Daraus spricht, wie auch er von dem segensvollen Wirken des Veters durchdrungen ist. Nur für Eva hat Just nichts zu geben, sie ist aus sich selbst reich und sicher und still beglückt in ihrem Fühlen und Tun. Er gibt sich daher für sie ganz, mit Leib und mit Seele. Sie ist geblieben, was sie von Kindheit an war. Sie ist eine der herrlichsten, zartesten Frauengestalten, die Raabe geschaffen hat. Bei Justs

Wiedereinzug in den Steinhof erscheint sie wie ein weinender Frühlingsmorgen. Sie hat sich in die allersüßeste Frauenfreundschaft ausgewachsen. Und Fritz Langreuter sagt: Wir konnten sie uns auch heute noch nicht anders vorstellen als immer noch umgeben von dem alten Zauberreich der Erde, weiter lebend still und freundlich in dem süßen Licht, den Tönen und Düften des von uns verlorenen und aufgegebenen Paradieses.

Just fehlt, damit dieses Paradies ihm dennoch von neuem, nun aber unverlierbar zuteil werde, bloß das eine, daß Eva als Herrin des Steinhofes neben ihm walte. Fritz hat keinen Anspruch mehr auf die Jugendgespielin; für ihn kommt es nur darauf an, den Schmerz, den der Verzicht ihm zunächst bereitet, zu überwinden. An Irenes Schicksal hat Just schon die schützende und rettende Hand gelegt. Ewald hält sich noch immer abseits; doch eben deshalb ahnen wir, daß auch seiner eine entscheidende Stunde harret, in der Just nicht fehlen wird. So sehen wir am Ende des ersten Buches den Vetter vor uns, hoch ragend, um ihn die anderen, an seinem Blick, seinem Wort und seinem Entschluß hangend, in der Erwartung, daß die innere Entzweiung von ihrer Seele genommen werde. Da tritt ein Ereignis ein, das alles Vorangegangene und Folgende auf den Kopf zu stellen scheint. Der Dichter steigert den Eindruck besonders dadurch, daß er uns die Sehnsucht vorführt, die Fritz nach Kindheit und Heimat ergreift, so daß er die einst mit Heißhunger verschlungenen Geschichtenbücher in wehmütiger Wonne wiederliest. Wir befinden uns noch ganz in dem Mitempfinden dieser Nachwirkung Justs, als Ewald aus Irland erscheint, um sich als Besitzer des Schlosses Werden zu offenbaren. Die Schilderung, wie er mit festem Anlauf seine Reise mit Fritz in die Heimat antritt, wie sein Mut bald mehr und mehr sinkt, wie er vor seinem Vater gleich einem dummen, schuldbewußten Buben dasteht, wie er schließlich dessen Versöhnung erlangt, läßt zunächst Just eine Weile etwas zurücktreten. Wenn aber der Deutsch-Irländer, im Scherz an irische Agitationskämpfe erinnernd, Just mit O' Connor, sich selbst mit O' Shaughnessy vergleicht, der es jenem mit dem Knüppel auszutreiben versuche, ihn an Großartigkeit und Heroentum zu übertreffen, so äußert

sich darin schon ein Vorgefühl von dem, das sich alsbald erfüllt. Nicht jeder ist Just. Auf der Fahrt die Weser hinab fängt es Ewald an einzuleuchten. Sinkenrode ist ungefähr da zu suchen, wo man auf den Landkarten Holzminden findet. Die merkwürdig geformte Klippe Der Pastor von Dölme und die Dörfer Pegestorff und Rühle liegen zwischen Holzminden und Bodenwerder. Angesichts dieser Heimatsorte kommt über Ewald die Angst vor dem Augenblick, in dem er in Werden anlangen, ins Vaterhaus Einlaß erbitten wird, kommt über ihn der Zweifel, ob seine Erwerbung von Schloß Werden wahrhaft eine Erwerbung sei, ob sie besonders eine für Irene bedeute. Dann folgt die böse Halbestunde, in der er mit Fritz um die zerfallene Mauer des Schlosses, durch den verwilderten und verödeten Park schreitet. Besser konnte die Situation nicht veranschaulicht werden, als indem den beiden Freunden die Witwe Warnke über den Weg läuft, die sich ein bißchen Gras für die Ziege und fünf lebendige Entelkinder abmählt. Sie ist die beredte Zeugin von dem Verfall, in dem sich das Schloß befindet; von ihr erfährt Ewald, wie die Leute in der Gegend über den Anfall der Ruine urteilen; sie trägt die Kunde von seiner Anwesenheit ins Dorf. Doch was bedrückt Ewald bei alle dem so? Der Kühnheit und Unternehmungslust, die wir an ihm von seinen Knabenjahren her kennen, entspricht es, daß er seine Lebensarbeit daran gesetzt hat, für Irene ihr väterliches Besitztum wieder zu gewinnen; aber es entspricht auch demselben Charakterzuge, daß er, bloß auf das eine Ziel ausschauend, alles andere hinter sich geworfen, jede sonstige, persönliche Beziehung zur Heimat, sogar zum Vater und zur Schwester fast ganz unterlassen hat. Nun fühlt er nur allzu sehr, daß er allem völlig entfremdet ist, daß er es daher nicht einmal vermag, von Irene die Erinnerung an den Jammer, unter dem sie das alte Schloß einst verlassen hat, und der sich an diesen Ausgang fernerhin knüpfte, zu nehmen und dem Schlosse selbst für sie wieder die ehemalige freundliche Wohnlichkeit zu verleihen. Am schlimmsten ist es, daß er als Fremdling ins Vaterhaus tritt. Zum Glück ist Just da, um zu vermitteln. Ewald dankt es ihm gern. Den Knüppel, mit dem er dem Vetter

nach dem Vorbilde O' Shaugnessys zu Leibe gehen wollte, hat er längst in die Fluten der Weser geworfen.

Es folgt jetzt vom achten Kapitel des zweiten Buches an die allmähliche Entwirrung der in der Verschlingung aneinander zerrenden Daseinsfäden. Wieder erklingt die alte, nun bis ans Ende aushaltende Melodie: Wie süß das Mondlicht auf den Hügeln schläft! Wenn Just nach dem Tage, an dem Fritz und Ewald in Werden angelangt sind, zu nächtlicher Stunde heimkehrend, vor Fritz, der ihn eine Strecke begleitet, das Bekenntnis ablegt, daß er sich mit Eva verlobt habe, und Fritz ihm aus freiem Herzen Glück dazu wünscht, so kommen in dem einen Moment drei Schicksale zu friedenvoller Entscheidung. Dabei ist es maßgebend, nicht bloß daß Just am Ziele und auch für Eva die Heimat, so fest sie in ihr immer wurzele, nun erst für alle Zeit gesichert ist, sondern daß vor allem Fritz die Kraft der Überzeugung erlangt, es sei am besten so, es könne, wie er noch einmal im vierzehnten Kapitel versichert, keine wahrschafftere, d. h. keine sich dauernder bewährende, und keine freundlichere Herrin auf dem Steinhofe geben als Eva. Die Schlichtheit, die Treue und der Seelenadel, die Just auf dem nächtlichen Heimgang bekundet, geben Fritz jene Kraft. Aus dieser Stunde stammt sein von dem Dichter so noch ausdrücklich motivierter Entschluß, sich zum Historiographen vom Steinhofe und vom Schloß und Dorf Werden zu machen, also auch seinerseits von dem Glück der Heimat und Kindheit wenigstens einen Rest in die Zukunft hinüberzuretten. Die Poesie und der Humor, die über seinen Blättern ruhen, beweisen, daß sein Verzicht kein erzwungener, kein im Hinterhalt Groll oder Mißmut verbergender ist. Die reine und schöne Heiterkeit Justs und Evas hat in ihm ein, obwohl leiseres Mitschwingen hervorgebracht; sie erlöst am Ende auch Ewald und Irene von dem Druck, der sie niederhält. Du bist gelehrt, sprich Du mit ihm, Horatio: mit diesen Worten des Marcellus in der ersten Szene des Hamlet beim Erscheinen des Geistes fordert Ewald mit bitter scherzhafter Selbsterkenntnis Fritz auf, in die sich gespenstisch öffnenden Räume des Schlosses zu treten. Er gibt damit zu verstehen, daß er, den die Sache im Innersten

angeht, der ihr nicht kühl gelehrt gegenüberstehen kann, nichts damit anzufangen weiß, nichts für sich und nichts für Irene. Doch sie sehen durch die geöffneten Fenster das frische, um den Verfall des Schlosses unbekümmerte Naturleben rings umher, sie blicken darüber hinaus in der Richtung nach dem Steinhof. Da gibt Fritz den Rat, nachdem sie das Schloß gemustert hätten, nächstens auch beim Vetter Just Umschau zu halten. Das Schloß ist tot. Der Mensch aber solle sich immer beizeiten darauf besinnen, daß er lebt und mit Lebendigem zu tun habe. Die von Fritz in diesem Augenblick erhoffte Hilfe Justs kommt in der Tat, sie ist sogar schon am Werke. Obgleich Mamsell Martin mit einem Zitat aus dem Iyrischen Epklus *Les Orientales* von Viktor Hugo klagt, sie und Irene säßen in der Angst, wie auf einer Klippe umringt von Meer und Wellen, wird dennoch Irenes Gemüt nach und nach freier von den Nachwirkungen der verfloßenen Leidenszeit und empfänglicher für eine freundlichere Zukunft. Man beachte, wie der Dichter, trotzdem aus der ehemaligen wilden Hummel eine in sich gekehrte, oft sogar menschen scheue Frau geworden ist, ihre ursprüngliche, gleichsam nur schlummernde Sinnesart bei Gelegenheit aufwachen läßt. Sie ist ganz die Irene ihrer Kindheit, wenn sie sich gegen die Tat Ewalds, gegen die Erwerbung des Schlosses wehrt, sich dadurch gedemütigt glaubt und dann wieder Ewald verteidigt, sobald ein Zweifel an seiner Güte und Tapferkeit laut wird. Scheinbar gewährt Just in allem den Dingen bloß ihren Lauf. Er lacht über sich selbst; er führt den Horazischen Vers aus der zehnten Epistel des ersten Buches an: *Naturam expelles furca, tamen usque recurret*, reiße den Charakter mit Stumpf und Stiel aus, er bricht doch immer wieder hervor, — und er meint, darum habe er sich aus alter Lust an dem Sich-langhin-dreinlegen in das grüne Gras und das weiche Heu an eine rationelle Ausnutzung seines Wiesenlandes gemacht. Aber es ist nur die Gelassenheit seines Humors, die darin zum Ausdruck gelangt. In Wahrheit bleibt er nicht müßig zuschauend. Daß er Fritz allein, ohne Ewald, nach dem Steinhof zu kommen und mit Irene zu sprechen veranlaßt, bringt diese schon soweit, daß sie seiner Ansicht nicht gar zu fern mehr

steht, es sei das einfachste, sie ginge zu Ewald. Er sagt, alle beide, Ewald und Irene, betrügen sich wie Hasen, am meisten Ewald. Fritz drückt sich gelehrter aus, sie kämen schon in den deutschen Volksbüchern als Jorcus und Zivilles vor. Es wird nämlich in der Geschichte vom gehörnten Siegfried erzählt, auf der Hochzeit des Helden mit Florigunda habe zur kurzweiligen Unterbrechung der Ritterspiele ein schalkhafter Edelmann den Bauern Jorcus und den Soldaten Zivilles, die beide entsetzlich furchtsam gewesen seien, zum Ergötzen der Gäste zu einem Zweikampfe überredet, den sie darauf in beständigem Schrecken voreinander aufgeführt hätten. Irene ist es denn auch, die zu Ewald kommt. Der Dichter setzt dazu die vortreffliche Erfindung in Szene, daß sie durch den Tod des alten Sixtus zu dem Gange bewogen wird, da sie sofort zu Eva zu eilen begehrt. Vortrefflich, sage ich, weil dadurch veranschaulicht wird, daß, was jener *deus ex machina*, der Tod, herbeiführt, nur geschieht, soweit es auch ohne ihn, vielleicht bloß ein wenig später geschähe. Freilich bedarf es noch eines letzten Eingreifens von seiten Justs, diesmal aber nicht in gelassener, sondern in höchst energischer Weise. Er übernimmt Schloß Werden. Ewald und Irene sind jetzt frei von aller Vergangenheit, um ein neues, hoffnungsreiches Leben zu beginnen. Irene's Name, der Friede bedeutet, ist danach doch nicht lauter Spott mehr.

Daß Ewald und Irene sich finden, dazu hilft auch etwas der Vater Klaus. Dabei wird man bemerken, wie zwischen dem Ende des Jugendidylls und dem Schluß der ganzen Erzählung eine gewisse gegensätzliche Ähnlichkeit obwaltet. Beide Mal die Nachricht von einem plötzlichen Todesfall, wodurch die auf dem Steinhofe Weilenden nach Werden gerufen werden; beide Mal die Überfahrt mit dem alten, treuen Freunde, dem Sährmann; beide Mal ein Gewitter. Aber dort bringt der Todesfall im Gefolge Trauer und Trennung, hier, abgesehen von ihm selbst, Friede und Freude; dort schüttelt der Vater Klaus nur bedenklich sein Haupt und hat nichts Tröstliches in Bereitschaft, hier redet er viel des Guten, das er wünscht, und zu dem er sein Teil beitragen möchte, sich von der Seele; dort zieht das Gewitter vorbei und hinterläßt

bloß einigen Regen, hier entladet es sich und erfrischt Hochwald und Wiese. Alles dies ist, den Sinn der Erzählung vertiefend, der Wirklichkeit treffend nachgebildet. Denn dergleichen kommt im Leben öfter vor, als so obenhin scheint, und erregt stets mit Recht unser Nachdenken und unser Empfinden. Vergleicht man nun aber im übrigen die Schilderungen vor und nach dem zehnten Kapitel des ersten Buches, so zeigt sich ein auffallender Unterschied. Der gleichmäßige Fortgang in der Beschreibung des nacheinander Geschehenden von dem Tage an, als Fritz mit Just in Berlin zusammentrifft, sticht erheblich von dem häufigen Vor- und Zurückspringen in der Zeit, so lange von der Kindheit der vier oder fünf Jugendgepielen die Rede ist, ab; auch die sich scheinbar vom geraden Wege entfernenden Betrachtungen fehlen dort beinahe ganz. Dem Durchschnittsleser wird die zweite Art zu erzählen mehr zusagen; er kommt vielleicht sogar zu dem Urtheil, daß der Dichter das Jugendidyll hätte ebenso darstellen können. Doch da er es nicht getan hat, muß er dafür einen Grund gehabt haben. Man stelle sich vor, er wäre anders zu Werke gegangen, so wären zuerst die Kinder- und Jugendjahre von Anfang bis Ende an uns vorübergeführt worden, dann hätten wir Fritz nach Berlin, Irene nach Wien, Ewald nach Irland, Just nach Amerika begleitet und Eva daheim still fortleben sehen, usw. Ein bunteres Stückwerk ließe sich wohl kaum ausdenken. Die von dem Dichter befolgte Darstellungsweise ist also durch die innere Beziehung des ersten bis zehnten Kapitels zu der übrigen Erzählung bedingt und dient der künstlerischen Einheitlichkeit beider Teile.

In welchem Maße diese Rücksicht den besagten Unterschied bestimmt, geht aus der einzigen Ausnahme davon hervor. Ehe Just ungeahnt in Berlin auftaucht, wird eine Erörterung über den Zufall im allgemeinen vorausgeschickt. Das bildet offenbar eine Fortsetzung dessen, daß auch vorher das Auftreten Justs jedesmal ähnlich eingeleitet ist. Aber von jetzt an, da wir den Vetter hinreichend kennen, um ihm alles Große und Gute zuzutrauen, hört dies auf. Übrigens ist die Verschiedenheit zwischen den ersten zehn und den folgenden Kapiteln nicht derartig, daß

dadurch der Charakter der Erzählung zwiespältig würde. Der dichterische Geist, der jedes einzelne durchweht, der Stil, in dem es vorgetragen wird, ist hier derselbe wie dort. Der Schönheit des Berichtes, den Just über seine Amerikafahrt und seinen Wiedereinzug in den Steinhof gibt, der Schönheit der Charakteristik Evas, der nächtlichen Unterredung zwischen Just und Fritz und der Beschreibung von dem inneren Ringen Irenes ist schon gedacht worden. In demselben Sinne sei noch vor anderem auf das siebzehnte und achtzehnte Kapitel des ersten Buches, die den Besuch von Just und Fritz bei Irene und den Tod des Kindes erzählen, ferner auf das sechste und siebente Kapitel des zweiten Buches, die von dem Wiedersehen und der Versöhnung Ewalds mit seinem Vater handeln, auf die im dreizehnten Kapitel des zweiten Buches geschilderte Begegnung zwischen Fritz und Jule, endlich auf die letzte Fahrt mit dem Vater Klaus aufmerksam gemacht. Beachtenswert ist außerdem die Rolle, die der Liebe im Zusammenhange des Ganzen zufällt. Obgleich auch für sie der Dichter immer den richtigen Ausdruck trifft, obgleich sie zum Teil einen entscheidenden Einfluß auf das Schicksal der Hauptpersonen hat, drängt sie sich doch nie besonders vor, sondern bleibt, was sie in Wahrheit ist und sein muß, bloß ein einzelner Faktor in der Gestaltung des Menschenlebens. Es ist echt Raabisch, über sie nicht mehr zu sagen, als unbedingt nötig erscheint, auf weitere Ausführungen über das, was sich jeder selbst sagen kann, zu verzichten. Die knappen Andeutungen sind aber dafür desto wirksamer.

Es bleibt noch übrig, ein paar Bemerkungen über das hauptsächlich im dritten Kapitel des zweiten Buches, dann auch an anderen Stellen stattfindende Zurückgreifen des Dichters auf seine im Jahre 1859 veröffentlichte Erzählung *Die Kinder von Sinkenrode* zu machen. Vor Jahren, beim ersten Lesen der *Alten Nester*, schien es mir, als müßten manche Anspielungen dem, der die *Kinder von Sinkenrode* nicht kennt, unverständlich sein; heute glaube ich, daß es auch in dieser Hinsicht nur der Aufmerksamkeit bedarf, die Raabe von jedem erwartet. Dennoch sei hier zur Orientierung angeführt: der jetzige Stadtrat Bösenberg, der fin-

gierte Verfasser jener Erzählung, damals, wie Fritz Langreuter sagt, regnante Manteuffelio, d. h. als Manteuffel preußischer Ministerpräsident war, neunundzwanzig Jahre alt und Mitredakteur der Zeitung Chamäleon, wird als Erbe seines Onkels nach seiner Heimatstadt Sintenrode gerufen; er sucht dort in theils recht melancholischer Stimmung die alten Stätten und Jugendbekannten auf und findet unter anderen Cäcilie Willbrand wieder; aber von seinem ebenfalls nach Sintenrode gekommenen Redaktionsgenossen Weitenweber wird er verhindert ihr seine Liebe zu bekennen, und er entdeckt, daß sie in stillem Verlöbniß mit einem anderen steht; seinem Freunde, dem jetzt in Bodenwerder wohnenden Spiritusfabrikanten Mieke, verhilft Weitenweber zur Verlobung mit Fräulein Sidonie Fasterling; nachdem Bösenberg schließlich noch den Schützling Cäcilies, den im Irrsinn ins Schrankenlose strebenden, beständig auf der Suche nach seiner Prinzessin begriffenen Musikanten Günther Wallinger, den Fritz Langreuter im Anfang des sechsten Kapitels des zweiten Buches, aber ohne seinen Namen zu nennen, erwähnt, mit zu Grabe geleitet hat, fährt er mit traurigem Herzen nach Berlin zurück. Was für eine Absicht verfolgt nun der Dichter, indem er diesen ehemaligen Redakteur des Chamäleons mit Fritz und Ewald zusammenführt? noch dazu in solcher Verfassung, als Urphilister, bar aller Ideale, die einst seine Brust schwellten, spöttisch mit Bezug auf seine Reifegenossen, speziell auf Ewald, aus der Oper Zampa anstimmend: Wenn ein Mädchen mir gefällt! Bösenberg, der beiläufig nicht ganz so alt sein kann, wie ihn Fritz Langreuter schätzt, hilft ebenso die Sachlage beleuchten wie die Leiche unter dem Weidengebüsch am Ufer des Flusses, der Fürst aus der Bekanntschaft Irenes oder die Witwe Warnke in der Wildnis um das verfallene Schloß. Ja noch mehr. Nicht alles, das unseren Lebensweg kreuzt, gehört zu den engeren Lebensbeziehungen, in denen wir stehen; trotzdem kann es eine bleibende Spur hinterlassen, und diese gehört dann in unseren Kreis. Das Los des jungen Bösenberg und das von Fritz Langreuter haben offenbar Ähnlichkeit. Wenn dieser sich eine Betrachtung jenes aus dem zweiten Kapitel der Kinder von Sintenrode an-

eignet, die mit den Versen aus dem zehnten Buche der Virgil'schen *Äneis* endet: *At socii multo gemitu lacrimisque — Impositum scuto referunt*, die Gefährten legen ihn mit vielen Klagen und Tränen auf den Schild und tragen ihn heim, — so hat er noch mehr recht zu diesem Zitat als der Urheber der Betrachtung selber; denn er weiß schon ziemlich gewiß, was bei jenem anfangs nicht in gleichem Maße zutrifft, daß die Heimat für ihn so gut wie tot ist, er also gewissermaßen auch für die Heimat. Von dem fetten Stadtrat entnimmt er daher, wie er es nicht zu machen hat. Er gibt seine Ideale nicht auf, er legt sich keine Schnupftabatsdose zu, wenn er auch, was die Heimat und Eva anlangt, resignieren muß. Im vierzehnten Kapitel des zweiten Buches sagt er dies selbst, indem er ausdrücklich ausspricht, er sei dem Stadtrat Bösenberg aus Sinnenrode nicht umsonst unterwegs begegnet. Ähnlich äußert sich Ewald, als er mit Fritz die Weser hinabfährt. Seine ihm hier zu seinem Schrecken aufsteigende Erkenntnis verdankt er zum Teil der Erinnerung an den Ex-Redakteur. Er ist weniger als vordem dieser zum Phantastischen geneigt, er träumt nicht von seinem Geburtsorte, ihn mit der berühmten Obotritenstadt, der nach der Sage ins Meer versunkenen Julin vergleichend; aber er bleibt auch nicht in der Heimat, um sich daselbst nach dem Vorbilde Bösenbergs rückwärts zu entwickeln.

Wie es ihm und Irene, wie es Just und Eva und Fritz künftig ergehe, davon erfahren wir nichts. Nicht einmal der Bestattung des alten Sixtus wohnen wir bei. Der Dichter läßt uns auch nicht im Zweifel darüber, daß dies absichtlich geschieht. Er ist zwar überzeugt, daß viele Leser darum unbefriedigt von der Erzählung Abschied nehmen; aber seine Hauptpersonen haben, worauf es doch allein ankommt, jede in ihrer Weise mit Heimat und Kindheit Frieden geschlossen, mithin ist das Thema der Erzählung erschöpft. Erinnert man sich hierbei noch einmal des Stadtrates Bösenberg, so sieht man deutlich, wie viel Humor in dessen Dazwischenkunft steckt. Denn ohne daß wir besorgt zu sein brauchen, Fritz oder Ewald oder gar Just könnten in seine Fußtapfen treten, ohne daß wir in unserem Glauben an das Wahre,

Gute und Schöne erschüttert werden, lernen wir an ihm unter Sachen kennen, daß es nicht immer geraten ist, weit in die folgende Zeit vorzuschauen. Was sinnen wir am Ende der Kinder von Sintenrode mit diesem Stadtrate an? Wie viel sich auch nach der Lösung des in oder zwischen den handelnden Personen entstandenen Konfliktes ereignen möge, so tut es dies entweder in einfacher Konsequenz jener Lösung, dann ist es mit ihr erledigt und braucht nicht besonders erzählt zu werden, oder es nimmt eine davon wesentlich abweichende Wendung, dann gehört es in einen ganz neuen, den bisherigen erst recht nichts mehr angehenden Zusammenhang.

IV.

Es ist schon auf das Urteil hingewiesen worden, das Fritz Langreuter über Just im ersten Buche am Anfang des vierzehnten Kapitels fällt. Ich setze es jetzt wörtlich hierher: Wenn nichts in der Welt feststehen bleibt als ein wirkliches und wahrhaftiges Kunstwerk, wenn alles andere vorübergehend ist, so hatte dieser Mensch in seinem Leben ein echtes und gerechtes Kunstwerk fest hingestellt, zum Trost und zur Nachahmung für alle, die das Glück hatten, ihn kennen zu lernen. Diese Worte können auch überhaupt auf die Alten Nester angewandt werden. Sie sind ihrem mehr allgemeinen Geistes- und Gefühlsinhalte nach ein Bild der Welt und des Lebens, das alles unter den Gesichtspunkt einer einzigen großen Sehnsucht der Menschenseele und ihrer doppelten Erfüllbarkeit bringt, in seinem Reichtum und seiner Schönheit sich selbst genug, so viel oder wenig der Dichter auch der wirklichen, der uns umgebenden Welt, dem Leben in Fleisch und Blut abgelauscht haben möge; und sie gewinnen, wenn wir nur, nach dem Goethischen Worte, den Mut haben, uns ihren Eindrücken hinzugeben, uns ergötzen, rühren, erheben, entflammen zu lassen, mittelbar einen Einfluß auf unser ganzes Anschauen, Empfinden, Entschließen.

Die Sehnsucht nach der dem Kindesgemüte ursprünglich innewohnenden Gabe, den beglückenden goldigen Glanz und stimm-

vollen Klang an allem Dasein herauszufinden, zieht sich von Anfang bis Ende durch die Blätter der zwei Bücher Lebensgeschichten. Fritz Langreuter tritt als ihr Wortführer auf. Jene Gabe, wissen wir, ist die das Schöne schaffende Phantasie. Weil mit ihr das Kind die Stätten und die Menschen, an und mit denen es seine Jahre zubringt, verklärt, bilden sie den Inbegriff alles dessen, das wir die Heimat nennen. Deshalb kann sich die Sehnsucht nach dem Erleben des Schönen, Höhen, Erhebenden unter Umständen mit der Sehnsucht nach der Heimat in eins verweben, deshalb nennt Raabe im vierten Kapitel des ersten Buches das Heimweh die Quelle aller Poesie.

Bringt aber die Wiedererlangung der Heimat in jedem Fall auch die Erlösung von jenem Heimweh? Dieser Frage entspricht es, wenn Raabe seine Erzählung in zwei Bücher teilt. Ich sage absichtlich: entspricht. Denn weder stellt noch beantwortet der Dichter eine Frage, er geht vielmehr auf sinnliche, lebensvolle Anschauungen in künstlerischer Durchdringung, Ausbildung und Abrundung aus. Um die Beziehung der beiden Bücher zu einander zu verstehen, hören wir den Vater Klaus. Er lebt seine Poesie, scheinbar kaum alternd im Laufe der Jahre, immer bei seiner Hütte am Flusse, und er bleibt nur unter dieser Bedingung er selbst. Als er aufgefordert wird, an das Sterbelager des alten Sixtus mitzukommen, lehnt er es ab: er sei bei seiner Hütte ein alter Kerl geworden, aber als ein ganz anderer Kerl käme er von Werden wieder nach Hause. Also bei dem alten Neste unabänderlich ausharren, sich nicht mit der übrigen Welt weiter befassen, als daß man sie passieren läßt wie die Wolken droben und die Wasser hier unten, — dann vergeht nimmer der goldige Glanz und der stimmvolle Klang am Dasein. So steht es auch mit Just, nur daß bei ihm innerlich gilt, was sich bei dem alten Sährmanne äußerlich darstellt. Dem Welt- und Lebensbilde, das sich in seinen Knaben- und Jünglingsjahren in ihm gestaltet oder zu gestalten begonnen hat, d. h. seinem innersten Wesen, wie es aus dem Sein hervorgegangen, dem Urgrund und Boden, aus dem es herausgewachsen ist, mit der dazu passenden Luft und dem Witterungswechsel, wovon er bei Gelegenheit des Be-

gräbnisses von dem Kinde Irenes spricht, hat er allezeit Treue bewahrt. Der Wirren der Welt wird er daher kraft seines Humors Herr; was ihm nahe tritt, macht er nach der Güte seines Herzens zu seinem Eigen. Er ist zum Manne gereift und doch in der Schlichtheit, der Empfänglichkeit und der Sonnenhelle seines Gemütes ein Kind geblieben. Darin besteht sein Triumph über die Urverständigsten, der alle anderen Triumphe des Lebens weit übertrifft. Infolgedessen kann er auch äußerlich die heimatischen Verhältnisse wiederherstellen, wieder zum Leben erwecken, d. h. den Steinhof wiedererwerben. Dies insgesamt ist das Thema des ersten Buches. Der Gegensatz dazu verkörpert sich in Ewald, der recht hat, wenn er seine Erwerbung des Schlosses einen dummen Jungensstreich schilt; denn er setzt sich über die innerliche Hauptsache hinweg. Er kommt zurück, wie der Vater Klaus zurückkäme, wenn er an das Sterbelager des alten Sixtus ginge. Es ist aber gerade Just, der da weiß, naturgeschichtlich besteht es ganz und gar nicht zu recht, daß jeder Vogel wieder in dasselbe Nest fällt, in dem er flügge geworden ist. Ewald braucht daher nicht zu denen zu gehören, die die Sonne nicht ertragen können und sich vor der Zeit begraben lassen mögen, die nach dem Ausdruche Jule Grotes fremd sind, auf Erden wie im Himmel. Die Sehnsucht nach der Heimat findet bei ihm, nachdem er seinen Irrtum erkannt, das lebendige von dem toten, das wahre von dem falschen Ideal in sich unterscheiden gelernt, zwar nicht das Leben seiner Jugend, doch den Jugendmut seines Herzens wiedererrungen hat, ihre Erfüllung in der Hoffnung, eine neue Heimat schaffen zu können, die das Glück der alten ersetzt. Die Entwicklung nach diesem Ziel hin ist der Gegenstand des zweiten Buches.

Ein echtes Kunstwerk führt von der Stunde an, da es aus der Werkstatt des Künstlers heraus und unter die Menschen gestellt wird, sein Dasein selbständig weiter. Unserem Geiste eingeprägt, ist es fernerhin, wenn wir nicht mit dumpfen, schlafenden Sinnen einherwandeln, eine Wirklichkeit, d. h. ein immer von neuem Wirkendes für uns. Es lehrt uns nichts, wie ja kein Ding um uns an sich etwas lehrt; aber es lebt ein Leben in ihm, aus dessen Beziehung zu anderem und unserem Leben Frucht-

bare Stimmungen, Lehren und Antriebe entspringen. Ich habe schon die Gründe bezeichnet, warum sich dies besonders bei Raabe immer geltend macht. Sehe ich nicht auf einmal meine Kindheit und Jugend in ganz neuem Lichte, so daß ich stets neue Schätze aus ihnen heraufhole? Sehe ich nicht Schönheiten, an denen ich bis dahin vorbeigeeilt bin? Kann ich noch über die Straße gehen, am Tische sitzen, ohne daß manchmal der Vetter Just neben mir geht, neben mir sitzt? Der Vetter Just, sagt Fritz Langreuter, bist Du und bleibst Du, und — bei den unsterblichen Göttern — höher als das kann es kein sterblicher Mensch auf dieser Erde bringen! O Vetter, wie freue ich mich, daß ich Dich wieder im Lande weiß und von neuem Dich auf dem Steinhofe besuchen und bei Dir in die Schule gehen kann!

Von dem Motto auf dem Titelblatt, worin von dem armen Knaben die Rede ist, den Goethe am Wege fand als einen auf menschliche Schicksale wartenden, wie auch Just auf menschliche Schicksale wartet, damit sich alles in stiller Vorbereitung in seinem Innern Verborgene, sobald es Zeit ist, entfalte, bis zu dem Blatt, auf dem Fritz Langreuter oder der Dichter den Rat erteilt, sofern wir noch eine Frage auf dem Herzen haben, uns immer wieder an Just zu wenden, strömt eine Fülle von Lebensweisheit dahin, die ihresgleichen sucht. Ich denke dabei weniger an und für sich an die vielen allgemeinen Aussprüche, die immer so fest in den epischen Inhalt verwebt sind, sich so unwillkürlich aus den erzählten Vorgängen ergeben, daß ihre Allgemeinheit und Tragweite leicht unbemerkt bleibt; ich denke vor allem an die einzelnen Begebenheiten und Lebenslagen selbst, in denen durch die frappierende Anschaulichkeit das Individuelle so ins Typische gesteigert ist, daß wir ausrufen: Ja, so verhält sich's in Wirklichkeit, hier und dort und überall und immer, — aber zugleich fühlen, es kommt da noch etwas Stimmung Erweckendes hinzu, das uns eindringlicher in die Sache hineinschauen, das Bleibende, Gute und Schöne von dem Vergänglichen an ihr unterscheiden läßt. Dadurch wird unser Leben um so viel reicher an wahren Werten, und dieser Reichtum ist die köstlichste Weisheit, die wir erwerben können. Ich schlage eine beliebige

Seite auf und nehme das nächste sich bietende Beispiel. Im vierzehnten Kapitel des zweiten Buches wird erzählt, wie Jule Grote schildert, daß am Lämmerlampe und am Tillenbrink Unordnung herrsche und die Leute müßig ständen und lägen, da sie auf Just warteten, der indes mit Fritz im Gespräch über Irene begriffen ist; sie meint in ihrer Erregung, es ginge alles wie gewöhnlich recht hübsch kopfunter kopfüber. Kläglich lächelnd sagt Just daraufhin zu Fritz: Da hast Du es; der Mensch mag sich noch so sehr abarbeiten, um ein anderer zu werden, das Durcheinander um ihn her bleibt immer dasselbe, und alle Erfahrung und der beste Wille richtet wenig dabei aus; wie viel Zeit von seinem eigenen Tage behält man übrig für die Bedrängnisse der anderen? Wahrlich, greifbarer kann es nicht vor uns hingestellt werden, wie viel Segen solches Abarbeiten bringt, und wie wir es um deswillen mit heiterem Humor ertragen dürfen. Denn das aus Menschenliebe hervorquellende Selbstbekenntnis in jener Äußerung Justs bewahrt vor dem Versinken in die leidigen, nicht abzuschüttelnden Mühen und hält Herz und Hand auch drüber hinaus offen.

Es seien die als Gemeinplätze umlaufenden, höchsten Wahrheiten, auf denen unser Leben sprieße, wachse und wuchere, sagt Fritz Langreuter, als der Vater Klaus mit Bezug auf den Tod des Grafen Everstein auf den Fluß deutet und spricht: Es fließt alles hin wie das da! Dennoch findet er den Vergleich von neuem tieffinnig und treffend. So sind es eigentlich überhaupt lauter alltägliche Dinge, von denen in den Alten Nestern berichtet wird. Der Konflikt zwischen Kindheitstraum und Weltwirklichkeit und der Gegensatz zwischen dem Wesen des deutschen Gemütes und der Gesinnungslosigkeit in der Gegenwart sind etwas, das wir alle erfahren und wissen. Aber durch die Kraft und den Zauber der Raabischen Poesie und des Raabischen Humors wird es zu etwas völlig Neuem und Unerforschlichem. Und wenn man es längst kennt, so kennt man es doch nicht aus. Es genügt dazu nicht, bloß zu lesen. Es ist notwendig, immer wieder zu lesen.

Deutsche Dichter des neunzehnten Jahrhunderts
Ästhetische Erläuterungen für Schule und Haus
Herausgegeben von Prof. Dr. Otto Lön
20. Bändchen

Adalbert Stifter

Studien

Erläutert von

Dr. Rudolf Fürst
Prag



1905

Leipzig und Berlin

Druck und Verlag von B. G. Teubner

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Abdalbert Stifter bedeutet das Endglied einer wichtigen Entwicklung in der neueren deutschen Literatur. Der Kampf der Dichter um die Natur oder mit der Natur, der ziemlich ein Jahrhundert, seit dem Erscheinen von Albrecht von Hallers Gedicht „Die Alpen“, gewährt hatte, wurde von diesem Poeten siegreich zu Ende geführt. Langsam nur kam die Kunst ans Ziel und Schritt für Schritt mußte sie, wie Faust das von der Flut umspülte Land, dieses Gebiet von unerschöpflicher Fruchtbarkeit dem Leben abringen. Allzu lange hatte man nach engherzigem englischem Vorbild im Menschen und nur im Menschen Ziel und Zweck aller künstlerischer Betätigung erblickt. Was die französischen Physiokraten schon im 18. Jahrhundert wohl erkannt hatten, daß nämlich die Erde, der Grund und Boden, das Klima, die Umgebung, kurz die Wurzelscholle auf die Entwicklung des Menschen ihren wohlgemessenen Einfluß nehmen, das hat man in der Kunst erst sehr viel später zu würdigen verstanden. Erst tief im 19. Jahrhundert verkündete wieder ein Franzose, Hippolyte Taine, die Lehre von der Wichtigkeit des Milieus, von der Einwirkung der Umgebung auf das Einzelwesen.

So konnte es nicht fehlen, daß die Dichtung zur Natur zunächst das Verhältnis scheuer Gleichgültigkeit einhielt, ein Verhältnis, wie es sich etwa in den Bildern der italienischen Maler der Renaissancezeit zeigt. Das ganze Streben ging nach Gestaltung des menschlichen Körpers und, soweit es sich um Künste höchsten Grades handelte, nach der geistigen Verklärung dieses Körpers. Die Natur wurde mit einigen andeutenden Strichen, mit einigen knappen meist schablonenhaften Zeichen für Baum und Wiese, Sonne und Himmel abgetan. Die unausschöpfbare Unendlichkeit der Natur, die im Wechsel unendliche Vielfältigkeit des Lichtes,

das alles hat jene Künstler zunächst beängstigt, überwältigt; sie zogen sich in scheuer Ehrfurcht vor einer Aufgabe zurück, für die sie sich nicht gerüstet wähten. Eine spätere Zeit bekannte sich dann zu jenem hochmütigen „Nur der Mensch ist das Maß für den Menschen“. Nach Scheu folgte Hochmut, nach Hochmut Gehässigkeit. Trotz der befreienden Tat des alten Berner Arztes und Patriziers, trotz des tiefen Naturempfindens unserer größten Enriker, Goethes, der die tiefinnersten Beziehungen zwischen den Vorgängen in der Natur draußen und den Empfindungen im Menschenherzen herrlich nachfühlte, Heines, dessen Naturgefühl nicht frei vom romantischen Stil war und der doch die Größe des Weltenmeeres der deutschen Dichtung erschloß, trotz all dieser Pfadfinder und Vorläufer blieb noch für lange hinaus eine Scheidewand zwischen der Natur und der Kunst aufgerichtet. Gerade die Romantik war es, die diese unter den Strahlen von Goethes Sonne mählich dahinschmelzende Wand neu aufmauerte: wie ihre Gesinnungsgenossen in England, so trugen auch unsere deutschen Romantiker eine ungesunde Allegorie, eine mystische, nicht wie Goethe eine natürliche Übereinstimmung menschlicher Gefühle und atmosphärischer Vorkommnisse in die freie Gotteswelt hinein. Daran vermag der Umstand nichts zu ändern, daß schon Ludwig Tieck den Zauber der beglänzten Mondnacht in sich aufnahm. Lange, überraschend lange blieb die Natur, die nun die Poeten nicht länger in ihren Visionen übersehen durften, ein kaltes unberechenbares, störendes, fast feindliches Element, ein Dämon, der drohend und rächend in das menschliche Geschick eingriff. Besonders die Äußerungen des Unfriedens in der Natur, der Sturm, das Gewitter, die Erscheinungen des Winters, wurden als entfesselte Himmelsmächte, als mahnende und anklagende Stimmen, als Zuchtruten wider die sündige Menschheit aufgefaßt. Erst den Nachfahren der Romantik, Dichtern wie Josef von Eichendorff, Enrikern wie Wilhelm Müller, war es vorbehalten, einer unbefangenen rein künstlerischen Auffassung der Natur, frei von Allegorie und Personifikation, von Tendenzen und unkünstlerischer Absichtlichkeit die Bahn zu brechen. Aber noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts kann man jene ältere

moralisierende Naturbetrachtung in der deutschen Dichtung beobachten, jene Scheu vor der Natur, die noch hundert Jahre nach dem wohlgemeinten deskriptiven Versuch des alten Haller in der Großartigkeit des Gebirges nur das Unwirtliche, Gefahrdrohende Kulturfremde, Menschenfeindliche sah.¹⁾

Die befreiende Tat, die völlige Eroberung der Natur für die Kunst ging von Adalbert Stifter aus. Wie eine französische Malerschule des letzten Jahrhunderts die Reize des Paysage intime, das heißt der vertrauten heimischen Landschaft erst für die Kunst entdeckt hat, so erschloß ihr Stifter die Wälder und Fluren seiner Böhmerwaldheimat. Wie bei jedem echten Künstler ist Stifters Lebenswerk enge mit seiner Person, mit seiner inneren und äußeren Entwicklung verknüpft, so daß vorerst diese in Betrachtung zu ziehen ist.

Adalbert Stifter wurde am 23. Oktober 1805 in dem in Böhmen liegenden deutschen Städtchen Oberplan geboren. Die Wipfel der Böhmerwaldböhren umrauschten seine Wiege. Er ist ein echtes und rechtes Kind des Volkes, aus ärmlichen Verhältnissen stammend, früh des Vaters beraubt. Von zartester Kindheit nahm er die Eindrücke der heimischen Natur mit Leidenschaft in sich auf. Der Großvater schweifte mit ihm über die Berge und durch die Täler der Heimat, er wies ihm unermüdlich die Wunder, die rings um ihn erblühten, er knüpfte an Berg und Felsen, an Busch und Stein all die Überlieferungen, die die Aufzeichnungen der Geschichte oder auch wohl die Phantasie des Volkes darum wob; doch wurde dieser weise Führer noch von einer der beiden Großmütter übertroffen, die, einem unerschöpflichen Born volkstümlicher Sage und Dichtung gleichend, den kleinen Adalbert früh mit all dem bekannt machte, was in der Heimat gesungen und gesagt wurde. So verwuchs der Knabe früh mit der heimischen Scholle, so knüpften ihn bald tausend zarte und doch unlösliche Bande mit dem halb verwaisten, von

¹⁾ Bei Abfassung dieser Arbeit lag die Einleitung, die A. Sauer dem ersten Band der Gesamtausgabe von Stifters Werken (herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft usw. in Prag) voranschickte, noch nicht vor.

einem Stiefvater geleiteten Elternhaus. Die Eindrücke, die er hier empfing, wurden bei seiner eigentümlich versonnenen, das Empfangene zähe festhaltenden Art für sein ganzes Leben ausschlaggebend.¹⁾ Noch in späten Jahren wirkten in dem Dichter die Sinneseindrücke, die der erste Kirchengang in ihm erzeugte, lebendig nach. Im Elternhaus also war es, wo sich das weiche tief empfindende Kind seine eigene kleine Welt schuf, wo es Scherben und Steinchen, bunte Blumen und farbige Glasstückchen um sich auftürmte und sich in endlosen Träumen in dieses Allerengste und Allervertraueste versenkte. Aber noch ein zweiter Trieb machte sich, wenn auch nicht eben so früh, so doch ebenso kräftig bemerkbar. Das war sein Sinn für das Malerische, seine malerische Begabung. Auf dem Gymnasium zu Kremsmünster in Oberösterreich hat ein feinsinniger Lehrer diese Begabung des jungen Schülers erkannt und ihm mit besonderer Sorgfalt Unterricht im Zeichnen und Malen erteilt. So erging es unserem Stifter wie einer ganzen Reihe deutscher Poeten wie Goethe, Jean Paul, Gaudon, Fritz Reuter, Gottfried Keller, Scheffel: er fühlte sich nicht minder vom Pinsel des Malers wie vom Griffel des Poeten angezogen, und er wußte lange nicht, ob diese oder jene Form ihm dazu verhelfen würde, die Bilder festzuhalten, die in seiner Seele lebten. Als er später längst die Heimat verlassen hatte und in Wien als Privatlehrer und aus der regelmäßigen Bahn geschleudert Student nach einer Stellung rang, da glaubte er sich zum Maler berufen und wohlgerückt zum Landschaftsmaler. Er war unermüdlich, Studien über den Wolkenflug, über Felsen- und Waldpartien, über Abend- und Morgenröte, Mondnächte u. dgl. zu Papier und auf die Leinwand zu bringen. Viele seiner Freunde besaßen Landschaftsbildchen seines Pinsels, auch in den öffentlichen Ausstellungen wurde ein und das andere seiner Gemälde aufgenommen. Noch in späten Jahren, als er seufzend von der Malerei als Beruf Abschied genommen und seine frühe Betätigung als bildender Künstler auf eine ungemein aufopfernde, wenn auch nicht eben sehr ins Weite

¹⁾ Näheres über Stifters Lebensgang findet sich in meiner biographischen Einleitung zu Stifters Werken (Leipzig, Hesse).

strebende kritische Wirksamkeit eingeschränkt hatte, widmete er seine liebsten Mußestunden den Phantasien seines Pinsels. Er hatte sich dazumal aus der Wirrsal seiner späteren Jugendjahre längst in die Sicherheit eines höheren Schulamtes in Oberösterreichs Hauptstadt Linz gerettet und er war seit Jahrzehnten ein anerkannter Dichter. Aber mit dem ihm eigenen Fleiß, mit der außerordentlichen Gewissenhaftigkeit, die ihn in allen Lebenslagen auszeichnete, blieb er bis zu seinem Tod dieser Form seiner künstlerischen Betätigung getreu. Es waren vorwiegend allegorisch-risierende Landschaftstudien, die ihn beschäftigten. Sieben, acht Ölbilder hatte er gleichzeitig auf der Staffelei, die Vergangenheit, die Sehnsucht, die Heiterkeit, die Schwermut, die Bewegung, die Feierlichkeit suchte er durch Szenen, die er der Natur abgelauscht hatte, darzustellen. Stunden und Stunden hat er, wie man seinen sorgfältigen Tagebuchaufzeichnungen entnehmen kann, diesen Versuchen gewidmet und nur zu oft mußte er, sein eigener strengster Kritiker, die Ergebnisse all dieser Mühen dem Feuer übergeben. Aber der Maler Stifter lebt mehr noch als in den erhaltenen Erzeugnissen seines Pinsels in den Werken des Dichters fort. Nichts zwar lag ihm ferner als nach Art gewisser Maler, etwa des Franzosen Poussin, seinen Werken einen stilisierten malerischen Hintergrund, gewissermaßen eine Kulisse, zu geben. Denn gerade dann bekundet sich die Kraft von Stifters Naturbildern am bedeutendsten, wenn er wirklich Geschautes darstellt, wenn er nicht die Natur, wie sie in ihrer Unendlichkeit sich dem Naturfreunde wohl offenbart, nachzufühlen sucht, sondern wenn er die Natur, die sich ihm in den Wäldern und Bergen seiner Heimat darbot, die er ungezählte Male mit großem liebevollem Dichterauge schaute, in seinen Werken, verklärt zwar aber doch mit höchster Treue, sich abspiegeln läßt. So zeigte sich Stifter in der Betrachtung und Darstellung der heimischen Natur als der ideale Realist unter unseren Erzählern, wie man ihn sehr treffend genannt hat.¹⁾ Den Maler, zudem den Maler einer bestimmten Schulung, hat Johannes Schläpfe feinsinnig in den

¹⁾ Alfred Klaar in dem Werk „Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“.

• Schriften unseres Poeten erkannt. Die sogenannte „Düsseldorfer Schule“ spricht aus den Erzählungen Stifters, besonders aus den Naturschilderungen. „Sie haben dieselben bildhauerisch-plastischen Momente, die diese Malerei von der Klassik übernommen, weisen dieselbe antike Akkurateffte und Prägung der Zeichnung und Kontur auf, dieselbe Reinheit und Strenge der Formen, aber wie in den Erzeugnissen jener Malerschule zeigen sie sich gemildert und befeelt durch ein romantisch-koloristisches Element und erinnern auch hinsichtlich ihres Inhaltes so recht an die Gemälde der Hildebrandt, Hasenclever, Lessing und wie sie alle heißen . . .“

So sehen wir also, wie zwei Umstände, deren einer in Stifters Geburt und Abkunft, deren anderer in der besonderen Richtung seiner künstlerischen Begabung liegt, ihn mit schier unwiderstehlicher Gewalt zur Natur hingen. Aber dazu kam noch ein Zug seines Wesens, seiner menschlichen, nicht bloß seiner künstlerischen Art und Veranlagung, der ihn vollends hinaus ins Unbelebte führte. Stifter, der doch in seiner Wiener Studenten- und Kandidatenzeit ein gern gesehenes Mitglied weiter Gesellschaftskreise war, blieb sein ganzes Leben lang von einer mimosenhaften Scheu vor der Außenwelt. Jeder Hauch von Außen konnte ihn verletzen, beim geringsten Gegendruck zog er scheu die ausgestreckten Süßler wieder an sich. Gerade der ungewöhnliche Reichtum seines Gefühllebens, die Feinheit seiner Empfindungen, die ihn befähigte, jede Schwankung des Naturlebens nachzufühlen, die leisesten Abtönungen in der Natur mitzuempfinden, kurz eben jene Wesenseigenschaften, die ihn zum Dichter machten, entfremdeten ihn immer mehr der Außenwelt und erzeugten in ihm eine fast krankhafte Furcht vor dem Treiben der Welt. Er stand in einer bleischwer auf ihm lastenden Abhängigkeit von allem, was ihm das Innere störte; trübes Wetter umschleierte sein Gemüt mit grauem Trübsinn, Krankheit und Kümmeris im Hause, mochte auch nur eins seiner Lieblingshündchen davon betroffen sein, bedeutete die schwerste Störung seines inneren Gleichgewichtes, Siechtum seines eigenen Leibes nahm durch Jahre sein bestes Denken und Fühlen in Anspruch, der unvermeidliche Ärger, den ein Amt mit sich zu bringen pflegt, beklemmte sein Herz der-

art, daß er noch in rüstigen Jahren durch einflußreiche Freunde seine Verabschiedung durchsetzte. So blieb ihm nichts anderes übrig als die Flucht ins Unbelebte, von wo ihm keine Schädigung seines in sich abgeschlossenen inneren Friedens drohte: in das Gebiet der geschichtlichen Überlieferung, zu den Tieren und Geräthen, den schönen leidenschaftlich geliebten Schreinen, in das Bereich der Kunst und vor allem in das der Natur, wohin ihn Entwicklung und Veranlagung zunächst lenkten. Den Menschen, ihrem wilden Drängen und Ringen, der kläglichen Vergänglichkeit all ihrer stolzen Pläne stand er oft ratlos, verzweifeln gegenüber. Den Suchungen, aus denen sich Wahres, Ewiges mitunter nur mühselig herausgestaltet, dem Chaos, aus dem sich das Bleibende nur unter schwerem Ringen loslöst, brachte er selten Verständnis, öfter Verzagtheit, Verdammnis, Abscheu entgegen. „So über alle Maßen kostbar“, sagt er einmal, „ist das reine Wert des Schöpfers, die Menschenseele, daß sie, noch unbefleckt und ahnungslos des Argen, das es umschwebt, uns unsäglich heiliger ist, als jede mit größter Kraft sich abgezwungene Besserung; denn nimmermehr tilgt ein Solcher aus seinem Antlitz unsern Schmerz über die einstige Zerstörung — und die Kraft, die er anwendet, sein Böses zu besiegen, zeigt uns fortdrohend, wie gern er es beginge; wir bewundern ihn, aber mit der natürlichen Liebe quillt das Herz nur dem entgegen, in dem kein Arges existiert . . .“

Es läßt sich nicht leugnen, daß sich der Dichter durch solche pharisäerhafte Abkehr von allem, was seinem Ideal höchster, durch keine Vermehrung getrübler sittlicher Vollendung nicht entspricht, durch die frostige Abneigung selbst gegen jene, die die Prüfungen des Lebens siegreich bestanden haben, ein Armutszeugnis ausstellt. Nicht wie der alte Römer durfte er von sich rühmen, daß ihm nichts Menschliches fremd geblieben sei. Hierin, in der zagen Abkehr von seinen Menschenbrüdern, zeigt sich die Schwäche von Adalbert Stifters dichterischem Können, hierin liegt der Grund, daß ihm, obgleich die Schar seiner Getreuen gerade in den letzten Jahren ganz außerordentlich angewachsen ist, doch noch manche Schichte unseres Volkes auch heute

noch kühl gegenüber steht. Stifter hat auf eins der wichtigsten Poetenrechte freiwillig Verzicht geleistet: das was zutiefst im Menschenherzen lodert, was jeder in der innersten Falte seiner Seele verbirgt, daran ist er achtlos, achtloser, als er sollte und mußte, vorbeigegangen. Denn es war diesem Poeten nicht versagt, in Menschenseelen zu lesen, nicht verwehrt, ein Seelentünder zu sein. Das hat er an zwei, drei Meistergestalten seines Meißels deutlich bekundet. Und doch verschmähte er es, in jene tiefsten Schächte einzudringen, denn ihm graute vor den Wetterern, die da unten toben, vor all den Leidenschaften, die da zuden, vor all den Tränen, die da fließen. So hat er sich, mit nur vereinzelt Ausnahmen, ein eigenes System zur Betrachtung von Menschen und Menschenwerken zurecht gemacht: er hat einem Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwungung seiner selbst, voll Verstandesmäßigkeit, Bewunderung des Schönen und heiteren, gelassenen Strebens schlechtweg den Preis zuerkannt vor einem solchen, das mächtigen Bewegungen der Rache, des Zornes, dem Hang umzureißen und mit dem eigenen Leben zu spielen nachgibt. Wohl von Jean Paul beeinflusst, hat er der Ethik übergroßen Einfluß auf die Ästhetik eingeräumt, er hat es versäumt, Menschliches verstehen und dadurch auch verzeihen zu lernen, in der Welt menschlicher Gefühle und Gedanken mit dem echten Mitleid des Künstlers nach Neuem, Ungesagtem zu schürfen und all dem zum Tageslicht zu verhelfen, was im Dunklen nach Gestaltung ringt. Ein solches adleräugiges Spähen, ein solches Pfadfinden und Lichtspenden lag über dem, was ihm als Mensch zu tragen, als Künstler zu sagen vergönnt war; es lag auch außerhalb dessen, was er selbst von seiner Kunst forderte. Es liegen mehrfache Äußerungen Stifters vor, nach denen er seinen Arbeiten weniger den Wert von Kunstwerken, als von sittlichen Offenbarungen zu geben wünschte, wie er sich auch mehr seines guten und großen Herzens als seines dichterischen Genies, von dem er nicht allzu hoch dachte, zu rühmen pflegte. Er wünschte durch seine Schriften reine und hohe Gesinnungen zu verbreiten und hoffte, auf diese Weise ein Wohltäter seines Volkes zu werden. Durch und durch ehrlich als Künstler lag ihm nichts ferner, als die Menschen

anders in seinen Werken sich abspiegeln zu lassen, als so, wie er sie wirklich sah, sehen mochte und sehen konnte. Mehr als einmal sind seine menschlichen Figuren nichts weiter als Staffage, das heißt, sie dienen ihm gleichsam als Stütze, um die er die blühenden Ranken seiner Naturschilderungen schlingt. Dies bedeutet ein nicht zu unterschätzendes technisches Kunstmittel, das ihn vor der schulmäßigen Beschreibung behütet und zu lebensvoller Darstellung verhilft. Dann aber bekümmerte er sich nur insoweit gern um die Menschen, als es ihm, seinem eigenen Wort nach, möglich war, sie zu lieben. So oft er sich Zwang antut und auch die dunkle Seite der menschlichen Seele zu beleuchten sucht, so oft er das Schlechte und Niedrige in den Kreis seiner Betrachtung zieht, so oft bleibt ihm auch voller und echter Erfolg versagt. So recht in seinem Element fühlt sich der weicheherzige Dichter, wenn er in die sanfte, gereinigte Sphäre des Familienlebens, des Bürgerhauses eintreten darf, wenn er sich in die reine Liebe von Eltern und Kindern, die liebevolle Neigung junger Menschen, die Entwicklung und Erziehung von Kindern versenken kann. Wie Marie von Ebner-Eschenbach durfte Adalbert Stifter von sich sagen: Der Kinderlose hat die meisten Kinder. Zwar war ihm selbst Kindersegen versagt. Aber bei den Kindern, die der Italiener so schön die Unschuldigen (*gli innocenti*) nennt, fühlte sich der Dichter am wohlsten. Er war sein Leben lang aus ganzem Herzen ein Lehrer, Berater, Erzieher der Jugend. Schon als Wiener Student genoß er in den Kreisen des Adels und der besten bürgerlichen Gesellschaft den verdienten Ruf eines sorgsam und liebevollen Jugendbildners und die Verehrung, die ihm seine Zöglinge entgegenbrachten, erweiterte sich in vielen Fällen zu einer Freundschaft, die Lehrer und Schüler für Lebensdauer verbinden sollte. Später, als der nicht Examinierte ohne jeden Vorbereitungsdienst in ein höheres Schulamt eintrat, lehnte er eine Stellung ab, die ihn dauernd an sein liebes Wien geknüpft hätte, die ihn aber seiner Lebensaufgabe, der Überwachung und Erziehung der Kleinsten und Zartesten, entfremdet hätte. Anstatt Inspektor der Mittelschulen, der Gymnasien und anderen höheren Lehranstalten, in Niederösterreich zu werden, ging er in

die Provinz, nach Linz in Oberösterreich, und übernahm hier als Schulrat die Inspektion der Volksschulen. Mit wahrem Feuereifer ging Schulrat Stifter zunächst an sein Amt, hoffte er doch durch die Vertiefung und Erweiterung der Bildung schon im frühesten Alter seinem von unheilvollen Wirren zerrissenen Vaterland ein neues Menschenmaterial geben zu können, dessen es so dringend bedurfte und das er selbst so heiß ersehnte; die Menschen auf jene Stufe sittlicher Schönheit heben zu dürfen, die er mit dem Wert seines Lebens erklimmen hatte. Er war unermüdblich, Pläne für Volksschulen und Volkserziehung auszuarbeiten und er erträumte für den stolzen Bau, der so vor seinem Geiste erstand, eine glänzende Krönung: Franz Grillparzer, den größten Dichter seines Vaterlandes, seinen verehrten und bewunderten Freund, hoffte er einstens an der Spitze der österreichischen Unterrichtsverwaltung zu erblicken. Auf all diese hochstrebenden Entwürfe einer ideal gesinnten Dichterseele fiel nur allzu bald der Mehltau der rauhen Wirklichkeit, sie wurden nur allzu bald von den Schranken eines kurzsichtigen und nicht immer wohlwollenden Beamtentums eingeengt. Aber Stifter blieb, auch als er an seinem Amt schon wie an einer lästigen Bürde trug, seiner Fürsorge für Kinder treu und es gehörte zu den schwersten Kränkungen seines Lebens, als ein Ziehtöchterlein aus Gründen, für die der Erzieher nicht verantwortlich gemacht werden kann, so wenig Behagen in seinem Hause fand, daß es freiwillig in den Tod ging. Vollends aber als Künstler ermüdete Stifter nicht, unter Kinder zu gehen. In späteren Jahren schrieb er eine für Kinder berechnete Sammlung „Bunte Steine“, die eins seiner Prachttüde, die Geschichte zweier im Winteris des Großglockners verirrtter Kinder, enthält, die uns aber diesmal nicht beschäftigen soll. Aber auch in den Erzählungen seiner Mannesjahre, die unter dem bescheidenen, den bildenden Künstler verratenden Namen „Studien“ vereinigt wurden, bewährt er sich als feinfühligster Freund kindlicher und jugendlicher Geschöpfe. Hier fand der Poet, was er immer und stets mit Schmerzen suchte, Menschen, nach seiner an Rousseau und Jean Paul geschulten Auffassung noch im Zustand der Unschuld, noch nicht von ihren Trieben verderbt, noch

nicht im Kampf des Lebens vergiftet, noch füsames Wachs in der Hand des Bildners, Menschen, die noch ein langes reines Leben vor sich haben, die noch nicht Schritt für Schritt vom Moderhauch der Vergänglichkeit umwittert werden. Denn zu den Problemen, denen er gern aus dem Wege ging, gehört auch der Tod. Erschütterungen wie die, welche dem Verlust eines geliebten Wesens folgen, zerrütteten ihn im Leben und er konnte es nicht über sich bringen, sie nun auch in das von ihm geschaffene neue Leben, in seine Kunst, einzuführen. Man erkennt dies am besten daran, daß er von dem Ende der grünen Erdenzeit gern ganz schweigt und seine Helden oft ein Alter erreichen läßt, das allen Naturgesetzen widerspricht. Stifters tiefe Religiosität konnte hierin durchaus nichts ändern. Mit vollem Herzen vermochte er eben nur gute und glückliche Menschen, nicht böse, verrirrte, verzweifelte zu schildern. Demgemäß ist denn auch die Art, wie sich Menschliches in seinen „Studien“ abspiegelt, besonders aber, wie dort junge Menschen, Glieder der Familie, zur Darstellung gelangen. Da ist ein Jüngling, der auf allen Glanz, alle Macht der Erde aus Liebe zu den Seinen, zu den Eltern und der Großmutter, verzichtet; da sind Schwestern, einander in inniger Liebe zugetan, dabei mit Ehrfurcht zu dem sorgenden und schirmenden Vater aufblickend; eine Tochter, die dienend und sorgend neben dem greisen Vater, später neben dem Gatten einhergeht; ein Vater, der alle Wonnen und Schmerzen an seinem lieblichen, von schwerem Siechtum wunderbar genesenen und dann plötzlich von einem grausamen Geschick dahingerafften Kinde erfährt; Eltern, die einander nicht verstehen konnten, einander verließen und die in der Liebe zu ihrem Kind sich doch wieder fanden; der Hagestolz, der allein ausgeschlossen ist „aus der langen Kette, an der durch Jahrtausende ein Geschlecht nach dem anderen auf- und niedersteigt, und der gleich dem unfruchtbaren Feigenbaum aus dem Garten weggetan wird, wenn seine Äste verdorrt sind“; und als dessen Gegenstück der betlagene Sonderling, der nicht wie jener durch ein hartes Geschick, sondern durch eine von Grund aus verfehlt, verzärtelnde und widernatürliche Erziehung der Familie und der Natur, also dem einzig

wahren Lebensinhalt, entfremdet wurde und der noch rechtzeitig Heilung fand, weil er, bevor es zu spät war, den rechten Weg einschlug; oder es wird wohl auch das Bild einer Familie entworfen, in der jeder nach seinen Fähigkeiten und Neigungen seine Pflicht tut und die so den schon verlorenen Wohlstand wieder zu gewinnen versteht. Gern zeichnet er Familien, in denen, mag ihr gesellschaftlicher Stand welcher immer sein, neben rüstiger Pflichterfüllung auch ein von wirklicher Seinheit des Herzens zeugender Ton herrscht, in denen ehrerbietigen Kindern rücksicht- und liebevolle Eltern gegenüberstehen. Mit besonderer Vorliebe stellt er das Verhältnis betagter gütiger Väter, ritterlicher kraftvoller Greise, zu den heranblühenden Töchtern dar. Vielleicht hatte er sein eigenes Alter einst so geträumt. Neben den markigen Greisen vernachlässigt er aber die jungen Töchter keineswegs, ja er bekundet wiederholt liebevolle Fürsorge für die einfachen und reinen Gefühle in der Brust heranblühender Jungfrauen. Die Frau in reiferen Jahren und eigentlich auch der Mann auf der Höhe seiner Kraft tritt dagegen in seinen Werken einigermassen zurück. Stifter hält es mit den Alten und den ganz Jungen, jenen, die den Kampf des Lebens bereits durchgekämpft haben und solchen, denen er noch erspart bleibt. Jene, die mitten im Kampfe stehen, dürfen sich Stifters nicht als ihres Heroldes rühmen. So kam es auch, daß die Volkstypen, die er gern musterte, stets nur rasch und oberflächlich, dazu mit seinem nicht immer berechtigten moralischen Optimismus gesehen, an uns vorüberziehen; es ist mehr das Malerische als das Seelische, was den tief aristokratischen Dichter zum Volkstümlichen zieht.

Ein Dichter solcher Art, ein Künstler mit solchen Neigungen und Abneigungen, mit so weicher Seele und einer bei aller Tiefe so scharf begrenzten Fähigkeit, die Erscheinungen der Außenwelt in sich aufzunehmen, wurde mit allen in ihm lebenden Kräften nach einem bestimmten Gebiet hingetrieben: nach dem der unbelebten Natur. Hier fand er das Land, das er mit der Seele suchte. Hier glaubte er jenes Urzustands der Unschuld sicher zu sein, der weder Anfechtungen noch Versuchungen ausgesetzt ist und den allein er nun einmal dichterischer Betrachtung würdig

erachtete; hier schien ihm jener von allen Zufällen, von allem Willkürlichen gesicherte Zustand zu blühen, der die Ewigkeit verbürgt oder doch vortäuscht, hier, inmitten des unendlichen Blühens, Reifens und Weltens, vergaß er des bestimmenden Gefühls der Vergänglichkeit, dessen er nicht Herr werden konnte, wenn er unter den Menschen wandelte. Recht deutlich hat er dieses Gefühl einmal in die Worte gekleidet: „Die Heide war weiß und wieder grün geworden; aber des Vaters Haare blieben weiß . . .“ Mit solchen Augen, mit den Augen eines, der Erlösung, Befreiung sucht und findet, hat Stifter zeitlebens die Natur betrachtet. Wie unter dem Einfluß Jean Pauls, so hat er auch unter jenem Schillers gestanden, obgleich er nicht zu Schillers Verehrern zählt, vielmehr in Goethes Spuren zu wandeln glaubt. Zwei Worte Schillers leuchten aus der Naturempfindung Stifters immer wieder hervor: „Freude trinken alle Wesen an dem Busen der Natur“ und „Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual“. Wo immer das Walten der Naturgesetze scheinbar zum Schaden der Menschen sich kehrt, da liegt die Schuld in der mangelnden Einsicht der Menschen. „Eine heitere Blumenkette“, so stellt sich der Dichter das Gefüge von Ursache und Wirkung vor, „hängt durch die Unendlichkeit des Alls und sendet ihre Schimmer in die Herzen — die Kette der Ursachen und Wirkungen und in das Haupt des Menschen ward die schönste dieser Blumen geworfen, die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, um an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinab zu zählen, bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht. Und haben wir dereinst recht gezählt und können wir die Zählung überschauen: dann wird für uns kein Zufall mehr erscheinen, sondern Folgen, kein Unglück mehr, sondern nur Verschulden; denn die Lücken, die jetzt sind, erzeugen das Unerwartete, und der Mißbrauch das Unglückselige noch zieht der Schmerz im Menschenherzen aus und ein — ob er aber nicht zuletzt selber eine Blume in jener Kette ist, wer kann das ergründen?“ So gibt es denn auch keine bösen oder schädlichen Vorgänge in der Natur; nur der Mensch trägt nach dem Worte Rousseaus diese

Begriffe in die „gelassene Unschuld“ des natürlichen Waltens hinein. Eine furchtbare Schneeverwehung etwa, die den Frucht- und Nutzbäumen großen Schaden zufügte, die das Leben vieler Menschen gefährdete und vernichtete, wird einzig und allein in ihrer Wirkung auf die Geschäfte der Natur betrachtet. „Die Bäume belaubten sich sehr bald und wunderbar war es, daß es schien, als hätte ihnen die Verwundung des Winters eher Nutzen als Schaden gebracht.“ Demgemäß darf auch jener Prozeß der Verheerung als ein Schauspiel voll Herrlichkeit und Größe gepriesen werden, da nur die Kurzsichtigkeit und mangelnde Einsicht der Menschen das Schädliche und Feindliche in ihn hineinträgt. Wo immer die Natur sich in voller Pracht und Unschuld entfalten soll, dort muß sie frei bleiben vom Einbruch der Menschen. Eine Ausnahme bilden nur jene Schuldlosen und Unversuchten aus dem Menschenlande, denen die Seele des Dichters ganz gehört: die Kinder. In der Wiese, den Blumen, dem Feld und seinen Ähren, dem Wald und seinen unschuldigen Tierchen („Gott und Vieh ist immer gut, aber der Mensch nicht“, urteilt Jean Paul¹⁾) und auch Schiller billigt dem niederen Tiere Unschuld zu), sieht Stifter die ersten und natürlichen Erzieher des Kindergemütes. Sonst aber steht die „prachtvolle Ruhe“ draußen im weltfernen Hochwald, die freundlich in Laub und Zweigen hängt und auch das schwächste Gräschen ungestört gedeihen läßt, in schneidendem Gegensatz zu dem Lärm und der Zerstörungswut des Weltgetriebes, wo „das kostbarste und kunstreichste Gewächs, das Menschenleben, mit eben solcher Eil' und Leichtfertigkeit zerstört wird, mit welcher Müh' und Sorgfalt der Wald die kleinste seiner Blumen hegt und auferziehet“. Es kann also nicht fehlen, daß die Natur in ganz bestimmtem Verhältnis zu den Vertretern des Menschengeschlechtes, die in ihren Bannkreis treten, steht. Die Heide betrauert den edlen reinen Knaben, der seit den ersten Tagen seiner zarten Kindheit enge mit ihr verwachsen war und nun in die weite Fremde zieht. Aber für die grüne Wildnis bricht ein bedeutungsvoller Tag an, da sie die ersten Menschen

¹⁾ Vgl. F. J. Schneider, Jean Pauls Altersdichtung Sibel und Komet. Berlin, Behr 1901. S. 49.

zu Gesicht bekommt. Es liegt, so meint der Dichter, ein Ausdruck der Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitz der Natur, dem sich die Seele beugen muß als etwas Keuschem und Göttlichem; und wo immer die Eindringlinge in den Frieden der Natur sich zeigen, da hinterlassen sie Spuren einer Verwundung, wie man aus den zerquetschten Kräutlein, dem zerstampften Rasen leicht erkennen mag. Zwar ist dort, wo gute Menschen, unschuldige Tiere wandeln, die Verwundung nur eine „zarte“. Die Natur wird durch immerhin natürliche Vorgänge nicht unheilbar verletzt, aber sie erleidet eben doch eine Verwundung, eine Störung des heiligen Friedens ihrer Abgeschlossenheit; den Garten des Herrn, in dem kein Unkraut wächst, weil der Herr jedes Kräutlein liebt und schätzt, durchzieht doch ein Hauch aus der Menschenwelt, ein Hauch voll Fehl und Irrtum, ein Hauch, der freilich in der ungeheuren Gesundheit des Hochwaldes ohnmächtig verweht. Denn die Natur, wo sie unverfälscht webt und wirkt, ist gesund: kein romantischer Spuk, kein freies Wunderwerk braut sich unter diesen hundertjährigen Stämmen, aber unzählige stille und unscheinbare Wunder schlummern im grünen Moos, zittern in den duftigen Tannennadeln, spielen durchs feuchte Laub; „viel ungeheurere, als die Menschen begreifen, die dem Wald deshalb ihre ungeschlachteten andichten“. Wasser und Erde, Luft und Sonnenschein — das sind die Zauberer, die Wunder solcher Art bewirken. So sind es denn auch keineswegs nur bestimmte Erscheinungen, gewisse fruchtbare Momente, Vorgänge von sonderlicher Bedeutung, die der Dichter festzustellen sucht, nein, es ist die Natur in ihrer Einheit, in ihrem ganzen durch nichts zu störenden Zusammenhang, in ihrer Zuständigkeit, die ihn immer wieder begeistert. In späteren Jahren hat sich Stifter, durch gewisse Vorwürfe seiner Kritiker erbittert, zur Verfechtung einer Theorie hinreißen lassen, die gewissermaßen diese seine künstlerische Neigung auf die Spitze treibt, aber den Dichter freilich zur Einseitigkeit fortreißt und so Widerspruch herausfordert. Dadurch nämlich, daß er jedem gewollten Effekt, jeder Absichtlichkeit, allem Lauten und Grellen aus dem Weg ging, zog er sich den Vorwurf zu, daß er

es vermeide, Starres oder auch Großes zu gestalten, und an dem Schwachen und Kleinen sein Genüge finde; wobei man wohl einigermaßen übersehen wollte, daß wohl laute Töne und grelle Farben oft als kennzeichnende Begleitererscheinung, niemals aber als unumgängliches Erfordernis des Starren beobachtet worden sind. Da drehte nun der gereizte Dichter den Spieß um: wie er im Menschenleben nur die ruhige Lauterkeit, die unversuchte Reinheit anerkannte, so wollte er auch in der Natur das Geräuschvolle und Blendende nicht mehr im Zusammenhang mit der Größe gelten lassen, sondern diese Eigenschaften direkt als Merkzeichen der Schwäche und Kleinheit festhalten. Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen des Getreides, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen der Sterne, das alles, so behauptet er, sei groß; aber das prächtig einherziehende Gewitter, der Blitz, welcher Häuser spaltet, der Sturm, der die Brandung treibt, der feuerspeiende Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, hält er für kleiner, weil sie nur Wirkungen höherer Gesetze sind. „Die Kraft, welche die Milch im Töpfchen der armen Frau emporanschwellen und übergehen macht, ist es auch, die die Lava in dem feuerspeienden Berge emportreibt und auf den Flächen der Berge hinabgleiten läßt.“ Ähnlich hatte Jean Paul erklärt, daß nicht das hoch auffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe die Welt spiegle. Stifter ist mit diesem mißglückten Theorem, das er an seine Verdammung der Leidenschaften in der Menschenbrust anknüpfte, dem besten Teil seiner Naturauffassung untreu geworden, indem er diesmal die Wirkung der Naturanschauung auf die Menschen ängstlich abwog und diese Ergebnisse dann zu einer Bewertung von „Groß“ und „Klein“ ausnutzte und so im besten Fall das Wesen mit dem Merkmal verwechselte. So wenig also mit diesem Werturteil für die Allgemeinheit anzufangen ist, so charakteristisch ist es für den Dichter selbst. Er ist dann am meisten in seinem Element, wenn er ein in stiller Beschaulichkeit erblühendes Fleckchen Erde, ein im Sonnenglanze friedlich grünendes Stück Wald, einen Morgen, einen Mittag im ruhigen Sonnenschein in sich aufnehmen und mit behaglichem Genuß abschildern kann. Gern läßt er auch das

persönliche Moment hervortreten, das den Künstler mit dem Kunstwerk verknüpft, er läßt erraten, daß sich ein gutes Teil seines eigenen Lebens auf dieser Heide abgespielt hat, daß auf jenen Wiesen sich sein Vaterhaus erhob, oder er erklärt wohl auch ohne Vorbehalt, er habe in jenem Waldtal den Doppeltraum geträumt, den der Himmel jedem Menschen einmal und gewöhnlich vereint gibt, den Traum der Jugend und den der ersten Liebe. Er liebt es auch, die Gefühle anzudeuten, die ihn selbst beschlichen, so oft er ein bestimmtes Naturbild auf sich einwirken ließ: ein traurig-liebliches Fleckchen Landes läßt er den Leser heute schauen, morgen zeigt er ihm eine Stätte, die der Dichter niemals ohne Freude und Wehmut betreten hat und ein drittes Mal besuchen beide einen Ort, auf dem der Dichter stets das Gefühl tiefster Einsamkeit empfand. Auch führt der Poet seinen Zuhörer gern auf einen Punkt, der einen guten Rundblick in die nächste Umgebung gestattet, und wie ein guter Bergführer läßt er seinen Schützling in alle vier Weltgegenden den Blick tauchen, auf daß er zunächst von seinem Standort und dessen nächster Umgebung eine Vorstellung gewinne, sich gewissermaßen zu orientieren vermöge. In wenigen Strichen rollt sich ein Landschaftsbildchen vor uns auf, eine rasche Skizze, von einem geübten Stift für den Gebrauch des Augenblicks entworfen. Oft dient das Wasser, das ruhende oder fließende, als Stützpunkt, um den sich dann die Gegend aufbaut: ein dunkler See, ein „unheimlich Naturauge“, oder ein freundlich leuchtender Fluß, der bald als Lichtfaden, bald als flatterndes Band, bald als breiter Silbergürtel den dunklen Forst durchleuchtet; ein lichtes Tal, das in das Waldgebirge eingesattelt ist, und inmitten des Tales, des ader- und wiesenreichen, ein friedsames Örtchen; auf den Bergen aber die Burgen, verwitterte Reste, zerfallene Trümmer, umwoben von Sagen und Überlieferungen, wie sie dem ortskundigen Poeten überall in reicher Fülle zu Gebote stehen; vielleicht auch noch in blauer Ferne ein Ausblick auf Allbekanntes, etwa auf die Alpen, so daß auch der ortsfremde Leser sich rasch heimisch fühlen muß. So mit ein paar Strichen wird die Weite umrissen; besondere Sorgfalt und Liebe aber widmet der Dichter der Nähe,

der Enge. Wenn er etwa die Heide schildert, so zerlegt sie sich vor seinem mikroskopisch feinen Auge in hundert Elemente, die vereint das uns allen vertraute Gesamtbild ausmachen, in hundert Akkorde, die sich in der gewaltigen Heidemelodie vereinigen. Da liegen große Blöcke von verschiedener und abenteuerlicher Form und kleine voll Buntheit und Pracht der Farbe; dann ist da der Wacholder, „ein widerspenstiger Gefelle, unüberwindlich zähe in seinen Gliedern, wenn er einen köstlichen, wohlriechenden Hirtenstab sollte fahren lassen“; da wimmelt es von den reichlichen Heidegästen, den millionenmal Millionen blauer und grüner Beeren, dann gibt es die „wunderfamen Heideblümchen, glutfärbig oder himmelblau brennend, zwischen dem sonnigen Gras des Gesteins, oder jene unzählbaren kleinen, die ein weißes Schnäbelchen aufsperrten, mit einem gelben Zünglein darinnen“. Dazu nun noch Erdbeeren und Himbeersträucher, Haselruten und die glänzend schwarzen Einbeeren, die letzteren zwar böse aber schön, so schön, daß sie der echte Naturfreund, der wahre Naturkundige schonen und bewundern muß. Aber neben all diesem Unbelebten ist noch Raum für Lebendiges und Bewegliches. Lassen wir den Dichter selbst zusammenhängend das Wort ergreifen: „Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten aber von anderen muß gesprochen werden. Da war ein schnarrender purpurflüglicher Springer, der duzendweise vor ihm (dem Heidebewohner) aufflog und sich wieder hinsetzte, wenn er eben seine Gebiete durchkreifte, da waren dessen unzählige Vettern, die größeren und kleineren Heuschrecken, in mißfarbenes Grün gekleidete Heiden, lustig und rastlos zirpend und schleifend, daß an Sonnentagen ein zirpendes Gesänge längs der ganzen Heide war, dann waren die Schnecken mit und ohne Häuser, braune und gestreifte, gewölbte und platte, und sie zogen silberne Straßen über das Heidegras oder über seinen (des Heidebewohners) Filzhut, auf den er sie gern setzte, dann die Fliegen, summende, singende, piepende, blaue, grüne, glasflügliche, dann die Hummel, die schläfrig vorbeiläutete, die

Schmetterlinge, besonders ein kleiner mit himmelblauen Flügeln, auf der Kehrseite silbergrau mit gar anmutigen Äuglein, dann noch ein kleinerer mit Flügeln, wie eitel Abendröte, dann endlich war die Ammer und sang an vielen Stellen; die Goldammer, das Rotkehlchen, die Heidelerche, daß von ihr oft der ganze Himmel voll Kirchenmusik hing; der Distelfink, die Grasmücke, der Kiebitz und andere und wieder andere. Alle ihre Nester lagen in seiner (des Heidebewohners) Monarchie und wurden von ihm aufgesucht und beschützt. Auch manch rotes Feldmäuschen sah er schlüpfen und schonte sein, wenn es plötzlich stille hielt und ihm mit den glänzenden erschrockenen Äuglein ansah." Und damit nichts das gute Einvernehmen zwischen dem guten, reinen Heidekinde und dem großen Frieden auf der grünen Flur draußen störe, so geht es mit den lebenden Wesen just so wie mit der stillen Pflanzenwelt: das Verderbliche und Schädliche, das die Kurzsichtigkeit des Menschen in die Natur hineinlegt, tritt weit zurück neben der Fülle jener Erscheinungen, deren Güte und Schönheit selbst von diesem Kurzsichtigen erkannt wird. „Von Wölfen und anderen gefährlichen Bösewichtern war seit Urzeiten aller seiner Vorfahren keiner erlebt worden, manches eiersauende Wiesel ausgenommen, das er aber mit Feuer und Schwert verfolgte." Was diese Schilderung (die sehr mit Unrecht als Käfer- und Butterblumenmalerei bespöttelt wurde) so wirksam macht, das ist der echt künstlerische Sinn für das Prägnante, das Charakteristische jeder auch der scheinbar kleinsten Erscheinung. Nur dadurch wird dann das Bild des Ganzen so voll Anschaulichkeit und Lebensfarbe. Die Würmchen haben wir alle klettern und rennen, laufen und arbeiten gesehen. Ungezähltemal haben wir den Schmetterling beim Auffliegen und Niedersetzen beobachtet, wir haben oft und oft dem zitternden Gesänge der Heuschrecken gelauscht oder der Kirchenmusik der besiederten Sänger und das Bild von der Hummel, die schläfrig vorbeiläutete, ergreift uns deshalb mit solcher Lebenstreue, weil sich uns allen bei Betrachtung einer vorbeisummenden Hummel gewiß ein ähnlicher Vergleich aufgedrängt hat, wenn wir ihn auch nicht mit der Kraft des Dichters zu formen wußten. Mit diesen Mitteln, mit der Zer-

legung in Elemente, die mit äußerster Lebenstreue, mit gesundem Wirklichkeitsinn beobachtet werden, hat unser Poet stets die reinsten Wirkungen erzielt. So wenn er die Wirkungen einer Vollmondnacht auflöst, einer Nacht, in die eine tönende Harfe neues Fühlen hineinträgt, in der die leichten einzelnen Töne wie ein süßer Pulschlag durch die schlafende Mitternachtsluft ziehen, in der das Reh hervorgelockt wird, die den schlummernden Vögeln in ihren Träumen neue Himmelsmelodien schickt, wobei der Dichter sehr eindrucksvoll den Blick vom stillen Frieden des Waldes wohl auch auf die gewaltigen kosmischen Umwälzungen, die das Wesen und die Dauer einer Nacht ausmachen, schweifen läßt. Mitunter versteht es Stifter auch sehr gut, jene einzeln beobachteten Elemente zu personifizieren und durch sie einen bestimmten Eindruck zur Sprache zu bringen. So wenn er das erste Zusammentreffen eines noch unberührten Stüdkchens Wildnis mit den Menschen dadurch anschaulich macht, daß er erzählt, wie die Waldblumen aufhörten, das Eichhörnchen auf seinem Buchenaft inne hielt, die Tagfalter seitwärts schwebten, der Specht in die Zweige schoß und die Zweiggewölbe blickende grüne Karfunkel auf die weißen Gewänder der durch den Wald reitenden Mädchen warfen. Also Blume und Zweig, Vogel und Waldtier benehmen sich so, wie wir uns wohl vorstellen mögen, daß sie sich ihrem ganzen Wesen nach bei einer plötzlich hereinbrechenden großen Überraschung verhalten könnten.

Aber noch über ein anderes Mittel zur Verdeutlichung von Naturscenen verfügt Stifter, das er in jenen seltenen Fällen zur Anwendung bringt, wenn er nicht am Dauernden, Zuständlichen sein Genügen findet, sondern hin und wieder doch eine Erscheinung, ein Vorkommnis von zeitlicher oder örtlicher Beschränktheit nachzeichnen will. Für solche Zwecke schildert er dann an Stelle der Erscheinung die Wirkung. Soll etwa ein schwerer eisiger Winter im Gebirge, eine furchtbare Schneeverwehung dargestellt werden, so stellt der Dichter vorerst mit der bekannten Gewissenhaftigkeit die meteorologischen und atmosphärischen Anzeichen und Veränderungen fest. Die Farbe des Himmels und der Wolken, der Grad und der Wechsel des Windes, die Schwankungen der

Temperatur, die Stärke des Eises, die Konsistenz des Regens, das Aussehen und die Verteilung des Schnees, die Geräusche des winterlichen Waldes, dessen Bild und unheimliche Stimmung, das alles entfaltet sich lebendig vor unseren Augen. Ebenso lebendig aber ergibt sich die Wirkung auf Pflanze, Mensch und Tier; um diese zu veranschaulichen, wird sehr geschickt die Vorstellung festgehalten, es sei jemand gezwungen, trotz des argen Wetters sich stundenlang zu Wagen und schließlich zu Fuß im Freien aufzuhalten: dazu ist keiner so sehr genötigt wie der Landarzt. Man sieht, wie die Vögel tot von den Bäumen fallen, „und wenn man sie in die Hand nahm, waren sie vor Frost hart wie eine Kugel, mit der man werfen konnte“; wie die Schneeflocken auf den Rücken junger feuriger Pferde nicht schmelzen, sondern wie sich erst im Stall das Weiß und Grau von den Rücken verliert. Wir nehmen teil an den zahllosen Vorsichtsmaßregeln der Menschen zur Bergung ihrer Person, zur Sicherung ihres Eigentums, wir beklagen die mannigfachen Verluste, die sie trotz alledem erleiden, und wir machen besonders all die Fährnisse und Beschwerden mit, die dem unerschrockenen Landdoctor nicht erspart bleiben: wie zunächst die Kleidung des Doctors und seines Knechtes, sowie das Riemenzeug des Pferdes der Unbill der Witterung kaum stand zu halten vermag, wie das Pferd bald nicht mehr von der Stelle kann, wie Roß und Wagen geborgen werden und ein beschwerliches Wandern und Klettern des Hilfsbereiten und seines getreuen Begleiters anhebt. Weniger Anschaulichkeit als den so hart mitgenommenen Lebenden weiß in solchem Falle der Dichter dem Unbelebten, der Natur, zu geben, da ja, wie wir wissen, für diese das Endergebnis immer segensreich ist. Immerhin wirkt der Gegensatz zwischen der silberschimmernden leuchtenden Pracht des eisstarrenden Waldes und der furchtbaren Gefahr, die die beständigen Baumbrüche für die Durchwandernden bedeuten, ungemein eindringlich.

Die Wirkung der Natur auf den Menschen nannten wir schon oben eine der wichtigsten Formeln, die der weltcheue Poet für seine Annäherung an die Menschen fand. Es war für seine Kunst charakteristisch und bedeutsam, daß er die Menschen

gleichsam zu Trägern für seine Naturschilderungen erfor. Nirgend zeigt sich dies aber deutlicher, als in den gleichfalls nur vereinzeltten Fällen, in denen er nicht Selbstgesehenes gestaltete, sondern wie einst der Dichter des „Wilhelm Tell“ ein niemals gesehenes Stück Erde durch seine dichterische Phantasie sich und seinen Lesern zu erobern suchte. So ist es ihm einmal gelungen, ein Bild aus dem Herzen Afrikas zu zeichnen, eine künstlerische Vorstellung von der afrikanischen Wüste zu geben, indem er die unendliche Mühsal einer Wanderung durch die Wüste, die ungeheuren Anforderungen, die an die Geduld, die Abhärtung, die Schläuheit, Tapferkeit und Genügsamkeit des unter besonders schweren Verhältnissen Reisenden gestellt werden, anschaulich machte. Desgleichen sind es eigentlich nur die wenigen auftretenden Menschen, die eine am Rande der Wüste gelegene Trümmerstadt unserem Vorstellungsvermögen einigermaßen näher bringen. Ganz in gleicher Weise ging er vor, so oft er ungesehene Länder schildern wollte. Stifter hat, durch mißliche Vermögensverhältnisse, durch sein Amt, später durch die steigende Rücksicht auf seine Gesundheit und die ihm unentbehrliche Bequemlichkeit behindert, nur wenig von der Welt gesehen, er ist über die innerösterreichischen Länder, über Böhmen und einige Teile Bayerns nicht hinausgekommen, hat erst in späten, allzu späten Jahren in Triest das Meer gesehen und seinen Seelenwunsch, nach Italien zu ziehen, niemals verwirklicht. Viel zu ehrlich, das, was er als das Heiligste empfand, durch eine Täuschung zu ersetzen, stand er in solchen Fällen von eigentlichen Naturschilderungen ab und ließ vollgültige Ersatztruppen ins Feld rücken. So gab er einst ein vortreffliches Bild der ungarischen Steppe, indem er das dort herrschende Leben und Treiben der Menschen und Tiere, der Grundbesitzer und Hirten, der Pferde, Hunde, Wölfe mit Geschick dem Leser vorführte. Die Naturgenussenerie selbst also blieb beiseite; Empfindungen, die nicht wirklich gefühlt wurden, mochte er auch seinen Lesern nicht vortäuschen. Aber es machte ihm Freude, wenn er auch durch solche Kunstmittel den Eindruck des Echten erzielte. So gelang es ihm, eine rein sachliche, auf seine Kenntnis des Gebirges und der

Gebirgsseen gestützte Beschreibung des ihm unbekannten Gardasees zu geben, die vielen Lesern auf genauer Kenntnis des Landstriches zu beruhen schienen. Die Öde und Schroffheit der steinigen Gebirgsmassen, der Wechsel der Formen und Lichter ist treffend erkannt. Weniger glücklich sind die Menschen, die da den Typus der Gebirgsbewohner bedeuten sollen, aufgefaßt.

Von solchen Gesinnungen und Fähigkeiten zeugen jene Erzählungen, jene „Studien“ Stifters, in denen sich die Eigenart seiner Begabung am reinsten abspiegelt und die seinen Namen auch vorwiegend der Nachwelt vermittelt haben. Sie sind etwa in der Zeit von 1835—1845 entstanden und zuerst in verschiedenen österreichischen Taschenbüchern, Almanachen und Zeitschriften erschienen. Stifter lebte dazumal in nicht allzu behaglichen Verhältnissen, schon in reifem Mannesalter stehend, ohne bestimmten Beruf, nachdem er als Maler keinen rechten Erfolg und keine rechte Befriedigung gefunden hatte, nachdem sich ihm aber auch der Beruf als Lehrer an einer öffentlichen höheren Schule infolge der versäumten Lehramtsprüfung nicht erschließen wollte. Er war demnach ausschließlich auf den Ertrag seiner Lektionen angewiesen, um für sich und die ihm seit drei Jahren angetraute Gattin den Lebensunterhalt zu erlangen. Außer mit einigen schwachen Irländischen Versuchen und einem nie gedruckten novellistischen Fragment, das jüngst¹⁾ bekannt wurde, hatte er sich — fünfunddreißigjährig — noch nicht literarisch betätigt. Da geschah es, daß das Töchterchen einer aristokratischen Gönnerin ein Manuskript in Stifters Tasche aufstöberte, es der einflußreichen Mama brachte und daß diese sich bei dem Leiter eines Wiener Zeitungsblattes für den als Schriftsteller noch ganz unbekannten Stifter verwendete. Auf diese fast zufällige Art geriet Adalbert Stifter unter die Literaten. Seine Erzählungen erzielten, obgleich sie zunächst nicht immer an besonders viel gelesener Stelle erschienen, sogleich den größten Eindruck. Dies hat zum Teil im Gesetz vom Gegensatz seine Erklärung. Die österreichische Literatur jener Tage verfolgte, durch eine engherzige Polizeiherrschaft be-

¹⁾ Vgl. R. Hein, A. Stifter. Prag. Calve 1904.

drückt und verbittert, fast durchweg eine Richtung, die jener Stiffters direkt entgegengesetzt war. Man schien nur noch Sinn für die politische Dichtung zu haben und selbst Edelleute, wie der Freiherr von Zedlitz und der Graf Auersperg (Anastafius Grün), nahmen einen vorgeschrittenen oppositionellen Standpunkt ein und stellten sich in entschiedenem Gegensatz zu den herrschenden Gewalten; sie übten wie der Karikaturist Nestron, der die Bühne beherrschte, zersetzende Kritik an dem Bestehenden oder sie bekundeten wie Lenau, Österreichs größter Lyriker, durch düstere Schwermut oder wie Grillparzer, Österreichs größter Dramatiker, durch grollendes Stillschweigen die Unzufriedenheit, mit der sie den Geschehnissen ihres Vaterlandes folgten. Wo man aber außerhalb Österreichs, ähnlich wie dies Stifter tat, zu dem Volk und seinen Quellen herabstieg, da verfolgte man andere Ziele wie der Naturmaler Stifter. Auch dort waren die Menschen, nicht die Natur, das eigentliche Ziel der Beobachtung und Darstellung, mochte nun der wuchtige schweizer Realist Jeremias Gotthelf schonungslos, aber mit dem entschiedenen Wunsch zu bessern und zu heilen, das Wesen und die Triebe seiner Landsleute enthüllen oder mochte der feine schwäbische Doktrinär Berthold Auerbach die Aufmerksamkeit der kultivierten Welt auf einen neuen der Natur noch näher stehenden Stand, auf die Bauern seiner Heimat, zu lenken suchen. Stifter wollte sittlich nicht weniger erreichen als jene beiden Volksmaler und Volkslehrer, aber seine Kunst war weit freier von Absichtlichkeit, freier von Tendenz, und so wirkte sie wie ein lang vermisstes Bad im kühlen Bergsee, wie ein wonniges Ausruhen in ozonreicher Waldblut. So konnten diese Erzählungen, kaum daß sie alle in Zeitschriften zum ersten Druck gelangt waren, auch schon in Buchform herausgegeben werden. Die „Studien“ erschienen von 1844 bis 1850 in sechs Bänden im Verlag des deutschen Buchhändlers Gustav Hedenast in Pest, eines der opferwilligsten und vertrautesten Freunde Stifters. Jeder Band enthielt eine bis drei Erzählungen je nach ihrem Umfang. Die Titelbilder stammten von zwei dem Dichter befreundeten Künstlern: der Maler J. P. Geiger hatte sie entworfen, der Kupferstecher Josef

Armann hatte sie ausgeführt. Sie stellten die Helden der einzelnen Erzählungen dar (in Band 1 kam „Der Heideknabe“, in Band 2 „Der Hochwald“, in Band 3 „Die Mappe meines Urgroßvaters“, in Band 4 „Abdias“, in Band 5 „Der Hagestolz“, in Band 6 „Der beschriebene Tännling“ zur bildlichen Darstellung). Die „Studien“ haben sich die deutsche Lesewelt — einzelne der Erzählungen wurden auch in fremde Sprachen übersetzt — rasch erobert. Noch zu Lebzeiten des Dichters erschien manche Neuauflage, später folgte Abdruck auf Abdruck und seit dreißig Jahre nach des Dichters Ableben — Stifter starb am 28. Januar 1868 — der Nachdruck seiner Schriften im Buchhandel frei gegeben wurde, kann man das Wort wagen, daß kaum in einem deutschen Bürgerhause Adalbert Stifters „Studien“ fehlen.

Was nun den Inhalt der „Studien“-Bändchen betrifft, so ist er für die Entwicklung des Dichters höchst charakteristisch. Den Anfang machen zwei Erzählungen, die Stifters Eigenart noch wenig zum Ausdruck bringen, vielmehr eine nicht tiefe, aber lebhaft Beeinflussung durch Jean Paul verraten. Stifter las noch um sein dreißigstes Jahr Jean Paul mit Begeisterung, er zitierte ihn beständig in seinen Briefen, und er bemühte sich, wie man aus diesen Jugendbriefen ersieht, seine Schreib- und Denkweise nach jener Jean Pauls zu bilden. Aber es lag gerade in seiner Wesensart, daß Jean Pauls Einfluß nur äußerlich, mehr in formaler Beziehung sich äußern konnte. Jean Pauls Vorliebe für das Häßliche, Kauzige, die bittere Ironie, mit der er mitunter das Kleine als Kleinlich empfindet und abweist, steht im offenen Gegensatz zu Stifters Empfinden; die hervorstechendste Eigenschaft von Jean Pauls Kunst, sein Humor, findet sich bei Stifter nur ausnahmsweise und ruht auf durchaus anderen Grundlagen. Stifters Naturauffassung, obgleich an Jean Paul und dessen Vorgängern geschult¹⁾, fußt weit mehr auf realistisch-er Beobachtung, er fand selbst den Weg zur Kunst, zur Geschichte. Die ersten beiden Erzählungen „Der Kondor“ (1840) und „Selbblumen“ (erschienen 1841) zeigen jene

¹⁾ Vgl. W. Hoppe, Das Verhältnis Jean Pauls zur Philosophie seiner Zeit. Neue Jahrbücher für Pädagogik. 4, S. 138.

nicht tief gehende Verwandtschaft. In beiden Fällen wird ein Problem aufgeworfen, das in Jean Paul einen seiner ersten Verfechter hat und das unsere Tage wieder so sehr beschäftigt: das von der Stellung des weiblichen Geschlechtes in der menschlichen Gesellschaft, von der Emanzipation des Weibes, wie man in neuerer Zeit sagt. Im „Kondor“ unterliegt das Weib. Vergeblich sucht Cornelia, eine Malerin, es den Männern gleich zu tun und auf einer kühnen Luftballonsfahrt ihre Kräfte zu zeigen. „Das Weib erträgt den Himmel nicht“, ohnmächtig sinkt sie in die Arme des Luftschiffers. Aber auch im Lebenstampt unterliegt Cornelia, da sie bereit ist, ihre Kunst der Liebe zu opfern, während der junge Maler, dem sie ihr Leben weihen möchte, sich losreißt, um, „ein unbekannter, starker, verachtender Mensch, in den Urgebirgen der Kordilleren neue Himmel für sein wallendes, schaffendes, dürstendes, schuldlos geliebene Herz zu suchen“. Anders in den „Selbblumen“: aus dem nach Jean Paul'schem Muster absichtlich verworrenen Gewebe der Handlung hebt sich die Gestalt eines schönen und liebenswürdigen Fräuleins ab, das in den Wissenschaften und Künsten wohl zu Hause ist und neben der Bildung des Geistes nicht die Bildung des Herzens, die „höchste Häuslichkeit“, vergift. In diesen beiden Erzählungen ist nicht bloß der ganze Stoff jeanpaulisch, auch die Art, wie dieser Stoff behandelt wird, ist diesem Muster nachgeahmt. Jeanpaulisch ist der eigentümliche Schwung der Sprache, der Bau himmelftürmender Perioden, die ganze empfindsame Grundstimmung, die absichtliche Verwirrung, die Geheimnisträmerei, die zur Spannung des Lesers durchgeführt wird; weiß doch der Schreiber der in den „Selbblumen“ vorliegenden Tagebuchblätter, ein junger Wiener Maler, lange nicht, ob sein Herz durch drei Damen oder nur durch eine einzige gefesselt wird. Auch gewisse Äußerlichkeiten, wie die Bezeichnung der einzelnen Abschnitte als Blumen- und Fruchtstücke, oder die Benennung der Kapitel durch Blumennamen sind von Jean Paul entlehnt. Manche schöne Naturbetrachtung, besonders die reizvolle Beobachtung der Mondnacht zeigt dagegen doch schon echt Stifter'sche Züge. Mit dem „Heidedorf“, gleichfalls von 1840, und dem „Hochwald“,

der 1842 erschien, setzt Stifters echte Weise ein. Hier findet sich jene tief innerliche Darstellung der heimischen Natur, jene enge Verknüpfung des unschuldvollen Heidebewohners mit der heimischen Heide und der guten und reinen Menschen mit der noch unberührten Wildnis, jene weiche, entschieden Rousseauische Auffassung der Menschen, der noch schuldlosen Jugend und des über alle Anfechtungen erhabenen Alters, endlich jene Beziehung auf die eigenen Lebensumstände des Dichters, wovon oben einläßlich die Rede war. Im „Heidedorf“ steht ein Jüngling im Mittelpunkt, der auf der Heide aufgewachsen ist, in die Welt hinauszieht, Wissen und Bildung erringt, aus Liebe zu der heimatlichen Scholle, zu den alten Eltern und der uralten Großmutter (Stifter hat hier seiner eigenen Großmutter gedacht) auf irdischen Glanz und irdisches Glück verzichtet und als schlichter Arbeiter bei den Seinen bleibt. Rein und schuldlos ist er aus der Welt heimgekommen und so hat er nirgends Scheu und Mißtrauen, sondern allenthalben nur Liebe und Vertrauen gefunden. Im „Hochwald“ schildert der Dichter so recht aus Herzensgrund die Berge und Wälder, den Waldsee und die einsamen Wiesen seiner engsten Heimat, der Umgebung des Böhmerwaldstädtchens Friedberg, wo er eine bedeutsame Zeit seiner Jugend verlebte. Gleichsam als Rückgrat dieser Schilderungen dient die Flucht eines trefflichen alten Ritters mit seinen in Jugend und Unschuld prangenden Töchtern, die er zur Zeit des großen Schwedenkrieges oben im unberührten Hochwald unter dem Schutz eines würdigen und weisen alten Dieners vor dem Einfall der Feinde zu bergen sucht. Infolge einer unseligen Verknüpfung, der zarten Neigung eines hohen Schwedenjünglings zu dem älteren Ritterfräulein, ist der Ausgang des Abenteuers ein bei Stifter ungewohnt trüber und blutiger. Die beiden Jungfrauen müssen Vater, Heimat und Freund beweinen. Doch versäumt der Dichter nicht, wenigstens die beiden Waisen und den treuen alten Diener in unbestimmt ferne Zeit fortleben zu lassen.

Eine kleine Probe aus dieser Erzählung mag die Art von Stifters Natur- und Menschendarstellung charakterisieren.

„Die Nachmittagsonne war schon ziemlich tief zu Rüste gegangen

und spann schon manchen roten Faden zwischen den dunklen Tannenzweigen herein, von Ast zu Ast springend, zitternd und spinnend durch die vielzweigigen Augen der Himbeer- und Brombeergesträucher — daneben zog ein Hänfling sein Lied wie ein anderes dünnes Goldfädchen von Zweig zu Zweig, entfernte Berghäupter sonnten sich ruhig, die vielen Morgenstimmen des Waldes waren verstummt, denn die meisten der Vögel arbeiteten oder suchten schweigend in den Zweigen herum. Manche Waldlichtung nahm sie auf und gewährte Blicke auf die rechts und links sich dehrenden Waldrücken und ihre Täler, alles in wehmütig feierlichem Nachmittagsdufte schwimmend, getaucht in jenen sanftblauen Waldhauch, den Verkünder heiterer Tage, daraus manche junge Buchenstände oder die Waldwiesen mit dem sanften Sonnengrün der Ferne vorleuchteten. So weit das Auge ging, sah es kein ander Bild als denselben Schmelz der Forste, über Hügel und Täler gebreitet, hinausgehend bis zur feinsten Linie des Gesichtskreises, der draußen am Himmel lag, glänzend und blauend, wie seine Schwester, die Wolke. Selbst als sie jetzt einen ganz baumfreien Waldhügel erstiegen hatten.... ging der Blick wohl noch mehr ins Weite und Breite, aber kein Streifchen nur linienbreit wurde draußen sichtbar, das nicht dieselbe Jungfräulichkeit des Waldes trug. Ein Unmaß von Lieblichkeit schwebte und webte über den ruhenden, dämmerblauen Massen. Man stand einen Augenblick stumm, die Herzen der Menschen schienen die Feier und Ruhe mitzufühlen; denn es liegt ein Anstand, ich möchte sagen ein Ausdruck der Tugend, in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Antlitze der Natur, dem sich die Seele beugen muß, als etwas Keuschem und Göttlichem — und doch ist es zuletzt wieder die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Gleichnis der Natur legt. Die Gemüter der Mädchen, wie sie so dsaßen in ihrer Sänfte und wie zwei Engelsbilder aus einem Rahmen herauschauten, erweiterten sich und hoben sich und fast war alle Sorge um zu Hause verlassene Erdengüter von ihnen abgefallen — die Blumen ihrer Herzen, die Augen, schauten glänzend hinaus in die schöne Welt und waren selbst schöner als sie . . .“

Die historisch-realistische Erzählung „Die Narrenburg“ (1843), ist besonders charakteristisch für Stifter. Seine Weltflucht trieb ihn diesmal nicht in das unendliche Reich der Natur, sondern in das abgeschlossene Gebiet der vaterländischen Geschichte, das dazumal durch das mächtige Beispiel Walter Scotts auch in Deutschland vielfach als Stoff künstlerischer Betrachtung erkannt worden war. In dieser halb phantastischen, halb realistischen Erzählung wird sehr glücklich der Gegensatz zwischen dem heiter-behaglichen mit holländischer Breite entfalteten modernen Volksleben in einem grünen Böhmerwalddale und den Schauern der benachbarten verfallenen Burg Rotenstein, wegen des seltsamen Testamentes des letzten Besitzers die Narrenburg genannt, festgehalten. Ein junger Naturforscher, der sich bei dem gemüthlichen Wirt in der „grünen Sichtau“ einquartierte und gelegentlich mit einem rechtskundigen Freund das alte Schloß durchwanderte, weist sich als Abkömmling der Grafen von Scharnast, sonach als Besitzer der Burg aus und führt, nachdem er die Erbschaft angetreten hat, das liebe Wirtstöchterlein als Gattin heim. Es ist für Stifters Art, die eigentliche Intrige nur ganz nebensächlich zu behandeln und sie neben den mancherlei Zwecken und Zielen seiner Erzählungen zurücktreten zu lassen, bezeichnend, daß der junge Gelehrte in Wirklichkeit gar nicht erbberechtigt wäre. Um so kräftiger tritt bei jenem Rundgang in der Person eines uralten, halb närrischen Burgwartes und eines phantastischen Kindes das Geheimnisvolle und Unheimliche der alten Burg hervor, worauf es dem Dichter doch allein ankommt. Nirgends findet sich aber jene Vorliebe für Gespenstiges, für das Hineintragen von menschlicher Wundersucht in die Natur, wodurch die Romantik, zumal die englische, dergleichen Stätten auszustatten liebte, was aber Stifter als Schändung der Natur so strenge ablehnte. Vielmehr sind es lediglich die aus Irrtum und Leidenschaft erwachsenen menschlichen Schicksale, wie wir sie aus den Aufzeichnungen eines der alten Grafen eingehend kennen lernen, die den Verfall und die Verwahrlosung der Burg und damit die Scheu der Menschen vor dem öden Gebäude in durchaus natürlicher Weise verursachen. Für die Aufzeichnungen des

alten Grafen findet Stifter wie für all dergleichen chronikartige Überlieferungen den richtigen gelassenen leise altertümlichen Ton, während er, wie oben angedeutet, das fröhliche Wirtshaus-treiben mit etwas zu viel Zartheit und zu weit gehendem Optimismus auffaßt. Schon im Jahre 1841 erschien die „Mappe meines Urgroßvaters“, eine Erzählung, die in mehrfachen ausführlicheren und knapperen Redaktionen vorliegt und in gleicher Weise die Vorzüge und Mängel von Stifters Erzählungskunst aufweist. Als eigentlichen Kern möchte jene unübertreffliche Schilderung des ländlichen Winters zu betrachten sein, die wir oben gerühmt haben. Dagegen ermangelt den Menschen, die diese Landschaftsbilder beleben sollen, dem braven Landarzt, dem sanftmütigen alten Obersten und dessen Tochter Margarita, die später nach manchem Mißverständnis das Weib des Arztes wird, die richtige Vertiefung. Zwar glaubt Stifter in dem Wirken dreier reiner edler Charaktere, in der Schilderung milder Resignation klassisches geleistet zu haben, aber diese Charaktere treten zu sehr als vollendet, als abgeschlossen, zu wenig in ihrer Entwicklung vor uns hin, als daß wir für ihre Resignation die richtige Schätzung finden könnten. Auch eine Eigenart seiner Technik, die uns noch auffallen wird (und die er unter anderem auch in seinem Alterswerk, dem von dem modernen Denker Nießsche gepriesenen Roman „Der Nachsommer“, verwendet hat), tritt in der „Mappe“ besonders hervor: wie Stifter in seiner innigen „Andacht zum Kleinen“, in seiner Vorliebe für Zuständliches zwischen Groß und Klein, Wesentlich und Unwesentlich kaum einen Unterschied macht, so geht er auch ganz gleich vor, ob er nun einen für den Verlauf seiner Erzählung und das Empfinden seines Lesers bedeutsamen Vorgang oder eine ganz untergeordnete Handlung, etwa eine Verrichtung des täglichen Lebens, schildert, so daß der Leser mitunter dieser Umständlichkeit eine gewisse Bedeutung beilegt, einen Wink für die Wichtigkeit des nun Folgenden zu erhalten meint, ohne daß der Autor deraartiges beabsichtigt. Hier findet sich auch schon jene beschauliche Liebe zum Gerät, zur Einrichtung und zum Schmuck des Heims, die gleichfalls der späteren Altersdichtung ihr Gepräge gibt.

Dagegen zeigt die nächste Erzählung „Abdias“ (erschienen 1843) Stifters Können auf einer ganz neuen Höhe, die er selten nochmals erreicht, niemals übertroffen hat. Er konzentriert sich hier auf die Gestalt des afrikanischen Juden Abdias, eines Menschen von solcher Einsamkeit, von solcher unwirtlicher Abgeschlossenheit gegen alles menschliche Getriebe, wie dessen heimische Wüste selbst. Stifter hat es hier auch ganz vermieden, durch lobende und schmückende Beiwörter für den Helden Partei zu nehmen. Das Schicksal dieses felsigen Menschen wird mit strenger Objektivität dargestellt und löst so in der Brust jedes Lesers Empfindungen des Mitleides aus. Die guten Gaben, die Abdias vom Schicksal empfang, scheint er nur erhalten zu haben, um durch deren Verlust doppelt tief getroffen zu werden. Er war schön, aber die Pocken zerstörten sein Antlitz und mit seiner Schönheit verliert er die Liebe seines Weibes; zwar nicht für immer, aber kaum daß sich bei seiner Frau die ersten Zeichen von erwachter Neigung einstellen, so schließt sie die Augen für ewig. Sie schenkte ihm ein Töchterchen, aber es war blind. Nach Jahren der Qual und Sorge erlangt es wie durch ein Wunder das Sehvermögen, aber nicht lange darauf wird das blühende Mädchen vom Bliß dahingerafft. Und damit auch hier der enge Zusammenhang von „Groß“ und „Klein“ klar in die Augen falle: er tötet durch ein unheilvolles Mißverständnis seinen Hund just in dem Augenblick, als ihm dieser seine höchste Treue bekunden will. Stifter hat in dieser Novelle sein Meisterstück geliefert: seine zur Umständlichkeit neigende Darstellungsweise ist sehr wohl am Platze, wenn es sich um die mühsame, geduldheischende Wüstenwanderung oder um die in nicht minderem Grade Geduld und Mühe erfordernde Erziehung und Pflege des blinden Kindes handelt. Aber hier zeigt Stifter, daß er, wo es not tut, auch lakonisch berichten kann; die Katastrophe, der Tod der jungen Ditha durch den Blißschlag, wird in einigen wenigen, dafür um so wirksameren Worten verkündet: „... Ditha lehnte gegen eine Garbe zurück und war tot...“ In wie geschickter und ehrlicher Weise er sich mit der Landschaft abzufinden wußte, haben wir früher auseinandergesetzt. Eigentlich findet sich in der Abdias-

Novelle nur eine von Stifters Schwächen: gleich den Personen der „Mappe meines Urgroßvaters“ erreicht auch Abdias ein ganz unbestimmtes Alter, weit über hundert Jahre, und über den Augenblick seines Todes ist ein Schleier gebreitet. Die Darstellung von der Wüstenwanderung des Abdias mag als Stichprobe für die von Stifter hier angewandte Technik von Interesse sein:

„Abdias hatte sich Sohlen auf die Füße gebunden und leitete die Eselin an dem lederen Riemen hinter sich her. Für sich und Mirtha (die Pflegerin seines Kindes) hatte er die Büchse mit dem verdichteten Brühestoffe eingesteckt, nebst Weingeist und Geschirre, um zu kochen: das Tier trug Wasser und sein Futter. Den ursprünglich weißen Arabermantel, der aber jetzt vom Schmutze völlig vergilbt war, nahm er selber auf seine Schultern, ebenso trug er einen Bündel gedörrter Früchte, damit die Eselin nicht zu sehr überladen wäre. Seitens Mirthas auf der Gegenseite, damit das Gleichgewicht des Sattels hergestellt sei, war ein Körbchen angebracht, darin ein Bettlein war, daß man das Kind, wenn es für Mirtha zu schwer würde und derselben die Arme weh täten, hineinlegen könne. Über das Körbchen war ein Schirmtuch zu spannen. Die Eselin ging geduldig und gehorsam in dem Sande, der ihre Hufe röstete. Abdias reichte ihr mehrmals Wasser, auch mußte sie einmal, da die mitgenommene Milch in der Hitze des Tages zu säuern begann, für Ditha gemolken werden. So zog man fort. Die Sonne senkte sich nach und nach dem Rande der Erde zu. Mirtha redete nichts, da sie den Mann Abdias haßte . . . Er schwieg auch beständig und ging vor der Eselin her, daß ihm die Haut von den wunden Füßen hing. Zuweilen sah er nur in das Körbchen hinein, in welchem das Kind schlief und sah, ob noch der Schatten auf dem Gesichtchen desselben wäre. Als es Abend wurde und die Sonne als eine riesengroße, blutrote Scheibe an dem Rande der Erde lag, die sich gleichfalls als ein vollkommen flaches Rund aus dem Himmel schnitt, wurde Halt gemacht, um die Nachtruhe zu genießen. Abdias breitete ein großes Tuch aus, welches unter dem Sattel auf dem Rücken der Eselin lag, ließ sich Mirtha auf

das Tuch setzen, stellte das Körbchen mit dem Kinde daneben und gab den weißen Mantel her, daß sich beide damit zudecken könnten, wenn die Nacht gekommen wäre und sie schlafen würden. Dann tränkte er die Eselin und legte ihr Heu vor, auch einige Hände voll Reis hielt er in Bereitschaft, um sie ihr später zu geben. Hierauf packte er seine Kochvorrichtungen aus, das heißt eine Weingeistlampe, eine Wasserkanne und den Brühestoff. Als er angezündet, Wasser gehitzt und die Suppe bereitet hatte, gab er Mirtha zu essen, aß selber, trank von dem schlechten, lauen Wasser des Schlauches und gab Mirtha zu trinken. Zum Nachtsche wurden einige der getrockneten Früchte aus dem Sattel genommen. Da alles dieses geschehen war, legte sich Mirtha zur Ruhe, beschwichtigte das im ganzen heutigen Tage erst jetzt zum ersten Male weinende Kind und in kurzem schliefen beide fest und gut. Abdias benutzte, als er gegessen hatte, den noch kleinen Überrest der Tageshelle, um einige von den Goldstücken, welche er gestern aus dem Sande ausgegraben hatte, in die Pistolenhälfte und in den Sattel, der einige kleine Höhlungen in dem Holze hatte, zu tun und zuzunähen. Er tat die Münzen in gehöhlte Stellen, wo sie sich nicht rühren und nicht klappern konnten und heftete alte Lederflecke darauf oder er trennte hier und da das schon vorhandene Fliedwerk und schob die Geldstücke hinein, worauf er das Getrennte wieder herstellte. Als bei diesem Geschäft die Nacht hereinbrach und schnell ihre in jenen Ländern so tiefe Dunkelheit auf die Erde breitete, legte er alles seitwärts und rüstete sich zur Ruhe. Er breitete vorerst noch ganz eingehüllend den Mantel über Ditha und Mirtha, daß sie vor den giftigen Dünsten der Wüste beschützt würden. Sodann legte er sich selber auf den bloßen Sand nieder, den Kasten, den er ausgezogen und mit dem er sich zugedeckt hatte, über sein Gesicht ziehend. Um den einen Arm hatte er den Riemen der Eselin geschlungen, welche müde war und sich gleichfalls schon in dem Sande niedergelegt hatte. An dem andern lagen handrecht zwei Pistolen, jede vierläufig, die unter Tags im Halfter gesteckt waren und die er auf alle Fälle zu sich nahm . . .“

Die Bedachtsamkeit und Umsicht, mit der Abdias die so

schwierige Reise durch die Wüste leitet, tritt in dieser Schilderung mit echter Plastik hervor. Mit eben solcher Umsicht geht er vor, als er das plötzlich von der Blindheit geheilte Mädchen sehen lehrt: „Er führte sie einen Schritt von dem Sessel weg, dann ließ er sie die Lehne greifen, die ihr so lieb geworden war, dann die Seitenarme des Stuhles, die Füße und anderes und sagte, dies sei ihr Sessel, auf dem sie immer gern gegessen sei. Dann hob er den Schemel empor und ließ sie ihn fühlen und sagte: hierauf habe sie die Füße gehabt. Dann ließ er sie ihre eigene Hand, ihren Arm, die Spitze ihres Fußes sehen, er gab ihr den Stab, dessen sie sich gerne zum Fühlen bedient hatte, ließ sie ihn nehmen und die Finger sichtbar um ihn herum schlingen, er ließ sie sein Gewand greifen, gab ihr ein Stückchen Leinwand, führte ihre Hand darüber hin und sagte, das sei das Linnen, welches sie so liebe und so gern befühl habe . . .“

Der Erzählung „Brigitta“ aus demselben Jahr, die der Dichter für weitaus die beste in den ersten zwei Bänden der „Studien“ hielt, kann man verwandte Vorzüge nachrühmen wie dem Abbias. Es ist ein wahrhaft menschliches Problem, das der Dichter sich auserwählt hat: die Ehe zwischen einem glänzenden Kavaliere und einem häßlichen, aber grundtöchtigen Mädchen. Wie es nicht anders möglich ist, hat die trotz solcher Verschiedenheit der Charaktere geschlossene Verbindung keine Dauer. Die Ehe wird geschieden, Mann und Frau sehen einander lange Zeit nicht, leben später als gute Freunde auf ihren benachbarten Gütern, finden sich aber aufs neue am Krankenlager ihres herangeblühten verwundeten Sohnes und, gereift und geläutert, schließen sie eine neue, auf festerer Grundlage ruhende Ehe; „zwei Herzen, die sich erst recht zu einer vollen, wenn auch verspäteten Blume des Glückes aufschlossen“. Ähnlich wie im Abbias hat der Dichter auch diesmal die Landschaft mit Diskretion und Ehrlichkeit zum Hintergrund für seine Personen und deren seelische Konflikte verwendet; es war schon oben die Rede davon, wie er die ihm unbekannte Pusta durch die Darstellung des auf ihr herrschenden Lebens und Treibens dem Leser anschaulich zu machen weiß. Eine andere ein Jahr nach diesen beiden (1844) veröffent-

lichte Studie, die sich auch vorwiegend den Menschen und ihren inneren Kämpfen zuwendete, zählt zu den schwächeren Leistungen des Dichters. Es scheint, als wollte der Dichter gewissen Vorwürfen seiner Kritiker zum Troß dartun, daß er auch vor den dunklen Seiten der Menschennatur nicht zurückschrede und als habe er sich in diesem Gebiet nicht recht behaglich gefühlt. Die Erzählung, die den Titel „Das alte Siegel“ führt, verfolgt, wie dies bei Stifter selbstverständlich ist, eine rein sittliche Tendenz, vermag aber nicht dem Unsitlichen ganz auszuweichen. Der Kern der Verwicklung ist der, daß ein nach den strengsten Anforderungen der Ehre, nach dem Grundsatz „Servandus tantummodo honos“ erzogener Jüngling in die Nege einer leidenschaftlichen Frau gerät. Als er die plötzlich Entschwundene nach vielen Jahren, da er ein sturmgeprüfter Kriegermann geworden ist, wieder sieht, vermag er ihr eine freilich nicht zu verantwortende Unwürdigkeit nicht zu verzeihen und trennt sich rauh von der kaum wieder Gefundenen. Zweierlei ist in dieser Novelle charakteristisch für unseren Dichter. Als der Held alt geworden ist und die Fehler und Schwächen der Menschen anders zu beurteilen gelernt hat, reut ihn seine Härte und er denkt nur noch in Liebe und Verzeihung jener Frau; da es ihm aber nicht vergönnt war, die regelmäßigen und geheiligten Bande der Familie zu knüpfen, so bleibt er außerhalb der menschlichen Gemeinschaft und sein Heim, dem liebevolle Pflege nur für eine knappe Reihe von Jahren gesichert bleibt, zerfällt und wird vergessen. Der Dichter aber flüchtet aus dieser beklemmenden Atmosphäre menschlicher Verirrungen und menschlicher Vergänglichkeit in die ewige Pracht und Herrlichkeit der Gebirgswelt. Ein leiser, wehmütiger Zweifel auch an dieser Ewigkeit und Unvergänglichkeit beschließt diese trübe Geschichte. Sie schlug einen Akkord an, der in einer der kräftigsten von Stifters Erzählungen, im „Hagestolz“ (erschienen im Jahre 1845) voll austönt. Das Problem dieser Erzählung ist der Gegensatz zwischen dem vereinsamten, verwahrlosten, mißtrauischen Greis, den ein herbes Geschick einstens von dem Weib seiner Wahl trennte und der nun gleich dem Helden der früher besprochenen Erzählung, sogar noch um

einige Grade mehr als dieser, außerhalb der unendlichen Kette, an der sich nach Goethe Geschlecht an Geschlecht endlos anreihet, stehen bleibt; und dem blühenden Jüngling, voll von Liebe zu Mensch und Tier, voll Zutrauen zur Welt und ihrer Gerechtigkeit, voll der blühendsten Zuversicht auf die eigene Kraft und — was das beste ist — befeelt von einer sanften Neigung, die eine baldige und segensreiche Ehe verbürgt. In dem alten Hagestolz steckt manches von Stifters eigener Person und vielleicht mehr, als der Dichter selbst ahnte. Zwar hat er zweifellos seinen Schmerz darüber, daß seine Ehe kinderlos geblieben war, in der Gestalt dieses Vereinsamten, „in dessen Schatten niemals der Schatten eines Nachkommen trat,“ zum Ausdruck zu bringen beabsichtigt. Aber er konnte nicht ahnen, wie sehr dieser Greis zum Symbol seiner eigenen Greisenjahre werden sollte. So wie der alte Hagestolz auf seiner einsamen Insel saß und sich durch Schlösser und Türen, durch Gitter und Ketten, durch vermauerte Fenster und irreführende Pforten vor den Menschen zu schützen suchte, so saß nach kaum einem Jahrzehnt auch der Linzer Schulrat auf seiner Insel der Menschenscheu und der Menschenfurcht, und so war er unermüdlich besorgt, sein Inneres durch immer neue Schranken vor seinen Mitmenschen abzuschließen. Nur in einem Punkt wußte sich Stifter doch freier zu halten, als dieser Doppelgänger, den er mit dem Seherblick des Künstlers sich selbst geschaffen hat: der Hagestolz fürchtet außer den Menschen auch die Tiere und es ist ein hübsches Mittel der Charakteristik, wenn der Dichter den optimistischen Jüngling seinen treuen, dürren Spitz mit Zutraulichkeit und wirklicher Liebe behandeln läßt während der pessimistische Greis vor seinen fetten, verzärtelten Kötern auf der Hut ist und fürchtet, diese vierfüßigen Genossen seiner Einsamkeit könnten ihm einmal die Kehle abbeißen. Als weitere sehr wirksame Kontrastfigur zu dem verbitterten Alten hat Stifter eine Greisin nach seinem Sinn, eine in der Vorforge für ihre Kinder, ein echtes und ein Ziehkind, sich jung erhaltende mütterliche Frau gezeichnet. Sehr hübsch ist auch in dem Treiben der frischen, schuldblosen Jugend, ihrer sanften Schwärmerei, ihrem harmlosen Frohsinn des Dichters Ideal von wahrer Jugend, wie

er sie wohl während seiner Wiener Studienzeit genossen haben mag, niedergelegt und, wie dies selbstverständlich ist, erscheint die Beziehung dieser frischen Jugend zur ewig jungen Natur mit Feinheit nachgefühlt. „Der Hagestolz“ erhielt von zeitgenössischer kritischer Seite den Ehrennamen der „besten deutschen Novelle“ und wurde als *vieux garçon* auch ins Französische übersetzt. Wie wir schon andeuteten, hat sich Stifter in einer seiner prächtigsten Dichtungen mit einem beschäftigt, der nahe daran war, ein alter Hagestolz zu werden, den aber eine gütige Fügung noch im letzten Augenblick vor diesem Geschick bewahrte. Diese Dichtung ist die Erzählung „Der Waldsteig“ (1845) und ihr Held ist Herr Theodor Kneigt, ein Naturfremder, also ein „Narr“ im Sinne Jean Pauls, dem eine törichte Erziehung alles Natürliche, zuletzt sogar seinen natürlichen Namen genommen und dafür in einen Herrn Tiburius umgetauft hatte. In keiner seiner Arbeiten ist es Stifter so vorzüglich gelungen, seine Absichten und Tendenzen ganz in reine Kunst umzusetzen, wie in diesem Novellchen. All seine Lieblingsgedanken spielen in das Hiftörchen hinein, aber sie drängen sich nirgends lehrhaft vor. Die Frage der Kindererziehung, jene von der Erhöhung des menschlichen Lebenszweckes durch die Ehe und in der Ehe, jene von der unbedingten Erforderlichkeit eines engen Anschlusses an die Natur und von der Schädlichkeit naturwidrigen Lebens, sie alle werden im „Waldsteig“ angeschlagen und im Sinne des Dichters der Lösung zugeführt. Tiburius Theodor wurde von Mutter, Oheim und Hofmeister ebenso sehr verhätschelt wie unverständlich gedrillt und so zu einem Erzhypochondrer erzogen, der jedes rauhe Lüftchen und auch jedweden Verkehr mit Menschen fürchtete und sich nicht hinter Schloß und Riegel, aber hinter Kissen und Decken abschließt und täglich neue Krankheiten an sich beobachtet. Da verirrt er sich einmal auf einem schüchternen Spaziergang im Badeorte tüchtig im Walde, erkennt, daß ihm die ungewohnte Anstrengung nichts geschadet, sondern sehr wohl getan hat und lernt noch überdies tief im Walde ein prächtiges natürliches Mädchen kennen, das er bald als Gattin heimführt, wodurch aus dem alternden

Sonderling, dem sein Reichtum nur Beschwerde bereitete, ein glücklicher, nützlicher und kerngesunder Mensch wurde.

Mit dieser Novelle hat Stifter bewiesen, daß er neben dem pathetischen auch den humoristischen Stil beherrscht. Dies zeigt sich am klarsten gelegentlich der unfreiwilligen Waldwanderung, die Herrn Tiburius so heillosen Schrecken einflößte, ohne daß sich doch zu seiner großen Verwunderung die befürchteten schlimmen Folgen für seine Gesundheit einstellten. Zuerst verirrt sich Tiburius: „Er war in einem Zustande, in welchem er in seinem ganzen Leben nicht gewesen war. Die Kniee schlotterten ihm und der Körper hing vor Müdigkeit nur mehr in den Kleidern. Er empfand es, wie an seinem ganzen Körper ohne seinen Willen die Nerven zitterten und die Pulse klopfen. Aber auch hier war keine Aussicht auf Hilfe vorhanden. Die Sonne war schon untergegangen. Überall standen im kühlblauen Hauche des Abends Berge mit allerlei Gestalten herum, teils mit Wald bedeckt, teils Felsen emporstreckend. Weit draußen hinter dem Saume eines grünen Waldes ragte ein sehr hoher Berg heraus. Er hatte mehrere Felsentronen, die emporstanden. Zwischen diesen Kronen lagen drei sehr große Schneefelder, welche aber jetzt rosenrot beleuchtet waren, und auf welche die Kronen Schatten warfen. Für Tiburius war dieses erhebende Schauspiel eher schreckhaft. Weit herum war kein Mensch und kein lebendes Wesen zu erblicken. Das Rauschen, welches er schon eine geraume Zeit in den Wald hinein gehört hatte, war ihm jetzt erklärbar. In der Rinne des Tales, gegen welches die Wiese, auf der er stand, hinabging, lief über Steine und Klippen ein grünes brodelndes Wasser heraus und eilte links durch die Taltiefe nacheinander fort. Sonst war aber gar nichts zu erspüren, welches sich regte und rührte . . .“ Endlich trifft der verirrte Wanderer einen gutmütigen Holzknecht, der ihn sicher nach seinem Badeort geleitet. Tiburius erwacht am nächsten Morgen in seinem behaglichen Zimmer: „Als Herr Tiburius erwachte, war es heller Tag. Die Sonne schien herein, und die roten Chinesen, die auf der seidenen spanischen Wand waren, erschienen beinahe flammenrot, weil die Sonne durch sie hindurch schien; aber sie waren

trotzdem sehr freundlich. Herr Tiburius sah lange Zeit auf sie hin, bevor er sich regte. Die Wärme des Bettes war unendlich behaglich. Zuletzt mußte er sich doch besinnen und untersuchen, was ihm weh tue. Der Kopf tat ihm nicht weh, er wußte nicht, ob ein Schweiß gekommen sei, weil er geschlafen hatte, die Brust tat auch nicht weh, der Magen war wohl, nur daß er sehr großen Hunger anzeigte, und die Arme waren nicht steif und hatten auch kein Ziehen und Reißen. Er nahm die Uhr, die bei dem Bette lag, und sah darauf. Es war zehn Uhr und die Molkzeit lange vorüber. Gebadet hatte er sonst auch immer früher, aber er konnte es ja heute später tun. Nun regte er die Süße und streckte sich — aber siehe, die taten ihm fürchterlich wehe, vorzüglich der Oberfuß, allein es war nicht der Schmerz einer Krankheit, das erkannte er gleich, sondern die Müdigkeit, die im Ausruhen sogar etwas Süßes hatte. Er blieb wieder ruhig liegen. Er konnte sich nicht erwehren, in der Häuslichkeit, die er so in dem Bette hatte, eine kleine Schadenfreude zu empfinden, daß er die Molken verschlafen habe. Er schaute auf das Fenster und sein schönes Kreuz hin, in das das Glas gefaßt war, und er schaute auf die gemalten Schnörkel der Wände und auf die umliegenden Geräte. Endlich läutete er doch. Es kam Mathias, der Diener, herein . . . Herr Tiburius aber stand nicht auf, sondern kehrte sich um, lächelte in sich hinein und war recht vergnügt, daß er in dem großen Walde gewesen sei und das Abenteuer bestanden habe."

Mit dem „Waldsteig“ haben Stifters „Studien“ ihren Höhepunkt überschritten; was nun in dieser Sammlung noch folgt, ist mit den besten Stücken nicht zu vergleichen. Stifter selbst hat zwar den kleinen Roman „Zwei Schwestern“ (erschienen 1846) für das reinste, ruhigste, verstandes- und kunstgemäße gehalten, das aus seiner Feder stammt; wir können aber dem Dichter in dieser Werthschätzung nicht beistimmen. In den „Zwei Schwestern“ läßt er seinem Hang zur Beschreibung über Gebühr die Zügel schießen und in der Gestaltung seiner Menschen kommt er diesmal über Ansätze zur Charakteristik nicht hinaus. Ein Aufenthalt in Wien, den der Erzähler einmal ge-

nommen, eine Reisebekanntschaft, die er dort geknüpft hat, leitet diese Ich-Erzählung ein. Ein zweiter Teil schildert dann, wie der Erzähler diesen Reisefreund nach Jahren auf einem steilen Berg am Gardasee in seinem Heim, wo er mit Frau und Töchtern hauste, aufsuchte und wie diese ausgezeichnete Familie da ein nutzbringendes, mustergültiges Leben führte; wie der zerrüttete Wohlstand des Mannes durch die Tüchtigkeit der einen Tochter wieder auflebte und wie das andere Mädchen, eine begnadete Künstlerin, durch ihr herrliches Geigenspiel das einsame, arbeitsreiche Leben adelte. Auch ein junger Nachbar, dem es nach mancher Enttäuschung gelingt, die Künstlerin als Gattin heimzuführen, tritt flüchtig auf. Die Form der Ich- und Rahmen-erzählung, die Stifter an anderem Orte, z. B. in „Brigitta“ trefflich handhabte, scheint ihm diesmal Schwierigkeiten zu machen. Wenigstens bedarf es noch eines Nachwortes, in dem der Dichter selbst den Faden der Mitteilung aufnimmt und berichtet, der Erzähler des Vorstehenden sei sein Freund und er zweifle nicht, daß er mit der anderen Schwester, der arbeitsamen, bald den Bund der Ehe eingehen werde. Diese etwas spärlichen inneren Vorgänge, denen auch keine äußeren Ereignisse gegenübergestellt werden, sind nun durch ein wahres Schlingwerk von Beschreibungen umwuchert, wobei das Gleichgültigste, die Art, wie sich jemand verköstigt, wie er den Schlüssel seines Zimmers aufbewahrt, wie sich eine Gesellschaft im Garten gruppiert, wie Rede und Gegenrede getauscht wird, mit übergroßer Gewissenhaftigkeit verzeichnet wird. Es scheint hier eine nicht geglückte Nachahmung von Goethes Altersstil vorzuliegen. Ähnlich wird auch in der Charakteristik mehr auf Unwesentliches Wert gelegt, z. B. daß jemand, (ohne daß dies sonst mit seiner Art zusammenhinge), stets schwarz gekleidet geht, als daß der ernstliche Versuch gemacht würde, all diese guten, edlen Menschen als Einzelwesen voneinander zu scheiden. Trotz all dieser Schwächen hat jedoch auch diese Erzählung, dank der durchsichtigen Klarheit, mit der diese schlichten Bilder aus dem Familienleben an uns vorüberziehen, viele Freunde gefunden. Einen noch höheren Rang als den „Zwei Schwestern“ hat Stifter der letzten seiner „Studien“ zugesprochen.

Sie stammt aus demselben Jahr, heißt „Der beschriebene Tännling“ und erzählt eine Geschichte, die sich zu Großvaters Zeiten in der engsten Heimat des Dichters zugetragen haben soll. Einem armen Holzknecht wurde durch einen glänzenden Kavalier die Braut, ein schönes, aber blutarmes Dorfkind abspenstig gemacht. Der verlassene Bräutigam sinnt blutige Rache, überwindet aber mit Hilfe der Religion diese schwarzen Anwandlungen; er hat also eine Tat geleistet, die nach der Meinung Stifters und des bekannten mittelhochdeutschen Spruchdichters die größte aller Großtaten bedeutet: er hat sich selbst bezwungen. Die ungetreue Braut wird die Gattin des Edelmannes und als sie nach Jahren dem verlassenen Liebsten, der mittlerweile in der Pflege und Erziehung der verwaisten Kinder seiner Schwester die dankbarste Lebensaufgabe gefunden hat, ahnungslos einen Taler zuwirft, ist er so weit von Haß und Fluch entfernt, daß er den Taler fassen läßt und ihn in der Kirche zum ewigen Angebenken aufhängt. Schöne, in der uns bekannten Weise gehaltene Darstellungen des heimischen Waldes sind in die Erzählung reichlich eingestreut.

Die „Studien“ bedeuten den Höhepunkt, nicht den ganzen Inhalt von Adalbert Stifters Lebenswerk. Er hat jene schon oben erwähnte Sammlung für die Jugend berechneter Erzählungen geschaffen, die mehr als eine seiner gelungensten und am meisten charakteristischen Arbeiten birgt. Er hat noch manches seiner Lieblingsprobleme einer mehr oder weniger glücklichen Behandlung unterzogen und das ehrliche Streben gezeigt, sich den Menschen, so weit es ihm vergönnt war, zu nähern. Er hat sich in jenes zweite Gebiet, das ihm Erholung und Erquickung verhieß, in das der Geschichte geflüchtet und neben kürzeren Darbietungen in seinen letzten Lebensjahren als ein, wie er glaubte, vorläufiges Produkt jahrelanger historischer Studien einen dreibändigen historischen Roman „Wittiko“ veröffentlicht, der deshalb für ein größeres Publikum kaum viel Eignung hat, weil der Dichter unerhört strenge Anforderungen an die geschichtliche Treue stellt und den Leser vergeblich den Reiz poetischer und phantasievoller Darstellung ersehen läßt. Er hat endlich die

Summe seiner Lebenserfahrung und Kunstbetrachtung schon ein Jahrzehnt vor seinem Tode in dem Roman „Der Nachsommer“ gezogen, der gleichfalls mehr danach angetan ist, das Entzücken einzelner Kenner, als die Erbauung weiterer Volksschichten zu bilden.

Im Volke aber wird Stifter fortleben als Dichter der „Studien“; hier hat er dem Volke sein Bestes gegeben und von Jahr zu Jahr weitet sich denn auch der Kreis der Verehrer und Anhänger des „Studien“-Dichters. Hier erscheint er als der unvergleichliche reine und tiefe Erschließer und Verkünder seiner heimischen Landschaft und diesem Kernpunkt seines Lebenswertes gelten die Worte, die ihm einst — im Sturmjahr 1848 — die österreichische Dichterin Betty Paoli zugerufen hat:

„Die falschen Freuden, eitlen Schmerzen,
„Den ganzen nichtigen Erdentand
„Nimmst du hinweg von unsren Herzen
„Mit leiser, liebevoller Hand!
„Von bang verschlungenen Irrewegen
„Zurück auf ewig lichte Spur
„Führt mild uns deines Wortes Segen
„Du treuer Dolmetsch der Natur!“

